Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro

Edición de María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro

Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro

María Luisa Lobato,
Javier San José y Germán Vega (eds.)

María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega, eds.
Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
xiv, 772 págs.
ISBN: 978-84-16594-97-9

Patrocinado por:

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
Este libro está sujeto a una licencia de "Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)" de Creative Commons.

© 2016, de los textos: sus autores.
Algunos derechos reservados.
ISBN: 978-84-16594-97-9

Índice

Presentación ix

«Y porque veas aquí cómo mienten las estrellas»: Los misterios del hado en la tragedia del Siglo de Oro 1
María Rosa Álvarez Sellers

«Por la mágica ciencia se causan tantos excesos»: Magia y moral en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón 23
Anne-Katrin Bermann

La transmisión de la Alta Magia renacentista en el teatro popular del siglo XVIII: La comedia de magia como teatro de la memoria y libro de invocaciones 45
Ana Contreras Elvira

De la maravilla a la brujería en *Don Quijote* 87
Antonio Cortijo Ocaña

Parodia de una *defixio* en *El burlador de Sevilla* 109
Josée Gallego Chin

Mujeres endemoniadas en escena 121
Mina García

Burlas mágicas del primer teatro del XVI: El conjuro de personas en las églogas de Encina y Guillén de Ávila 141
Miguel García-Bermejo Giner

Cervantes y la metoposcopia: ¿Por qué (no) puede Preciosa leer las líneas de la frente? 171
Folke Gernert

Conjuros, magia y demonios en el teatro cervantino 195
Aurelio González

Sobre fantasmas y muertos fingidos en los entremeses.
A propósito de *La fantasma*, de Francisco de Castro 213
Vanessa González

El coloquio de los perros: creación, deconstrucción
e interpretación en la literatura de marginalidad 239
Marco A. Gutiérrez

La magia como elemento de extrañamiento
en la comedia palatina: el caso de *La esmeralda del amor*
de Rojas Zorrilla 283
Alberto Gutiérrez Gil

Demonios, brujas y magos en la dramaturgia de Francisco
de Rojas Zorrilla 305
Teresa Julio

La magia de la escritura en algunas obras calderonianas 333
Simon Kroll

Antonio de Zamora frente a Lope de Vega:
la comedia de magia dieciochesca y sus antecedentes
narrativos en *El peregrino en su patria* 351
Ismael López Martín

Entre adivinación y brujería: el *Infierno*
de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515) 383
Roberto Mondola

La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro 405
Alberto Montaner Frutos

Apariciones espectrales en la tragedia española del siglo xvi 475
Emilio Pascual Barciela

Los polvos de Milán. Rumor, terror y controversia en la España de Felipe IV 507
Sébastien Riguet

Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto 523
Francisco Sáez Raposo

«Nigredo, Albedo, Rubedo» y otras alegorías alquímicas en *La fuerza de la sangre*, una novela ejemplar de Miguel de Cervantes 573
Rosa María Stoops

La representación cómica del más allá de la muerte en *El príncipe melancólico* de Lope de Vega 601
Ana Aparecida Teixeira de Souza

Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas 633
Alba Urban Baños

Una Celestina de Lope, «todo diablo y vieja» 685
Héctor Urzáiz Tortajada

«Medio bruja asmo que es»: sobre alcahuetas y hechiceras en el teatro del primer Renacimiento 709
María Vázquez Melio

Bebedizos, pócimas, narcóticos y otros venenos en el Siglo de Oro: vida y literatura 739
Miguel Zugasti

Presentación

El pensamiento mítico-simbólico ha dado lugar a numerosas representaciones en la historia de la Humanidad. La magia y la brujería se vinculan así a creencias que comparten territorio con hechizos, adivinación, astrología, quiromancia, fisiognomía, metoscopia, alquimia y otros prodigios que escapan de las estrechas vías de la racionalidad.

El análisis de cada una de estos intentos de aprehender la realidad ha suscitado en las diversas culturas y tiempos manifestaciones teóricas de muy diverso calado, siempre interesantes porque exponen la necesidad del ser humano de comprender el mundo en el que habita y las fuerzas que lo gobiernan.

Por necesidades vinculadas a nuestro propio tiempo y espacio, como limitados investigadores del siglo XXI, el libro que aquí se presenta dedica sus páginas a diversas representaciones de los saberes citados en las obras literarias de un tiempo concreto, principalmente los siglos XVI y XVII de la cultura española, que se corresponden con el periodo áureo de las artes y, en especial, de la literatura.

Bien diferenciadas vida y obra literaria, somos conscientes, sin embargo, de que la escritura de las gentes que vivieron un tiempo determinado no puede sino reflejar una interpretación del pensamiento en el que nacieron y habitaron. Y esto es lo que deseamos presentar al lector contemporáneo: la riqueza expresiva con que algunas de las mejores plumas de la literatura española en su periodo de mayor esplendor convirtieron en materia estética una parte de las creencias de la sociedad en la que desarrollaron su arte. Lo hicieron desde perspectivas muy diversas y, por la agudeza de su ingenio, a menudo se observa un cierto tono crítico ante la incursión de estas creencias en los personajes, temas y argumentos de sus obras. Este distanciamiento se aviene con la mentalidad de nuestro siglo y el lector podrá juzgar de modo desapasionado lo que ya otros hace más de cuatrocientos años insertaron en sus obras con fines muy diversos, entre los que el principal no fue el de transmitir

de modo fehaciente un pensamiento heredado. Todavía haría falta mucho tiempo y esfuerzo para dar lugar a la ciencia moderna. Pero el juego literario con el pensamiento mítico de su época resulta de enorme interés, como también lo es su representación en otras artes, como la pintura. Todas ellas dan cuenta del sentir y el dudar de una época.

Este libro nació de una de las líneas de investigación del grupo Proteo, radicado en la Universidad de Burgos. En concreto de la que hemos denominado "La representación de los grupos marginales en la literatura de los siglos xvi y xvii". Podría quizá reprochársenos que magos, brujas y adivinos no son exactamente 'marginales' en su época. Sirva de excusa que el término 'marginal' se toma como aquella persona o grupo "que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas" (*DRAE*). Porque las normas de la sociedad renacentista y de la barroca estaban lejos de proponer como verdades ciertas el conjunto de saberes y prácticas de los que se hablará en este libro.

Al interés de Proteo desde la Universidad de Burgos por este asunto, se sumaron otros grupos de investigación de las universidades de Salamanca, Valladolid y León. Mientras este libro se gestaba, la unión de intereses y de resultados científicos de quienes apoyaron esta iniciativa desembocó en que se nos diera el título de Unidad de Investigación Consolidada de Castilla y León (UIC 173) y juntos tomáramos el nombre de 'Grupo Olmedo de Teatro Áureo' (GOTA), bajo la dirección de Germán Vega García-Luengos. Forman parte de él Miguel García-Bermejo Giner, María Luisa Lobato, Juan Matas Caballero, Javier San José y Héctor Urzáiz Tortajada.

El libro es, por tanto, uno de los primeros resultados de este equipo consolidado y abierto en sus diversas iniciativas a quienes quieran aportar su sabiduría y reflexión. En este caso, en concreto, han participado en el volumen colegas de larga trayectoria en el tema. Valga citar a Alberto Montaner que con su aportación al libro establece el *status quaestionis*: La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro, el cual sirve como introducción a todo lo que sigue. Aurelio González analiza los conjuros, magia y demonios en el teatro de este autor. También en torno a Cervantes, Folke Gernert aporta desde su propio proyecto de investigación el análisis de la metoscopia en una de las novelas cortas, *La gitanilla*, mientras Rosa María Stoops observa las alegorías alquímicas de *La fuerza de la sangre*. Una tercera novela la analiza

Marco A. Gutiérrez, centrado en el discurso de marginalidad en *El coloquio de los perros*. No podía faltar la investigación en elementos maravillosos y brujeriles en *Don Quijote*, que está a cargo de Antonio Cortijo-Ocaña.

La producción literaria del siglo xvi en torno al tema la examina desde una de sus primeras producciones Roberto Mondola, vinculada además a un autor burgalés –Pedro de Villegas–. De alcahuetas y hechiceras en el teatro del primer Renacimiento se ocupa María Vázquez Melio, época que es objeto también del análisis de Miguel García-Bermejo Giner desde el punto de vista de los conjuros y burlas mágicas, y de Miguel Zugasti, que centra su interés en bebedizos, pócimas y narcóticos capaces de estragar la voluntad humana, los cuales logran ejercer cambios importantes en el desarrollo de las tramas, en especial en el teatro. Emilio Pascual Barciela desarrolla el modo y objetivos con que se llevan a cabo las apariciones espectrales en la tragedia de ese siglo y, ya al filo del cambio de centuria, Ana Aparecida Teixeira de Souza, centra su atención en el modo en que se configura en una comedia de Lope de Vega la puesta en escena del misterioso mundo del más allá, así como de los recursos poéticos y dramáticos que emplea el autor para provocar una recepción cómica del asunto.

Lope de Vega sirve de gozne entre los siglos xvi y xvii y la versatilidad de sus comedias permite lecturas del asunto que nos ocupa desde prismas muy diversos. Mina García analiza la presencia de mujeres diabólicas en obras de Claramonte y de Lope pero, a diferencia de brujas y hechiceras abundantes en la literatura de la primera modernidad española, la mujer ocupa aquí un lugar secundario frente al protagonista masculino, y aparece como instrumento de tentación que no llegará a cumplir sus objetivos. Héctor Urzáiz Tortajada elige un grupo de comedias urbanas del primer Lope que tienen trasfondo celestinesco y en las que se observa la mentalidad mágica. Resultado de ello, además de la presencia de escenas sexuales, es que estas obras concitaron en no pocas ocasiones la actuación de la censura.

La entrada en el Barroco aporta una nueva mirada al mundo, compleja y desencantada, en la que albedrío y destino están muy presentes. María Rosa Álvarez Sellers analiza la tragedia de este periodo donde el hado se configura como elemento principal sobre la vida humana, que no es posible eludir, pues tratar de hacerlo trae la paradoja de propiciarlo.

Quizá la propia complejidad del Barroco apunta ya un enfoque no privado de comicidad en el empleo de algunas prácticas que en otras ocasiones habían tenido un sentido muy diverso. Es el caso, por ejemplo, que presenta Josée Gallego Chin cuando se ocupa de la parodia de una *defixio* en *El burlador de Sevilla* en boca del gracioso Catalinón, al que oímos una jerigonza de conjuros mágicos para tratar un tema banal, con lo que se produce un rebajamiento. La ceremonia de defixión en tono burlesco advierte al espectador de que el poder de Dios es mayor que el del círculo de los demonios. El enfoque cómico de las manifestaciones mágicas corre paralelo a su presentación en boca de los graciosos de comedia, también en el caso de Calderón, como estudia Simon Kroll. Expone que en este dramaturgo las escrituras mágicas suelen guardar relación con la idea del Libro de la Naturaleza del que los personajes se sirven de diverso modo, ya sea heterodoxo escribiendo en él u ortodoxo solicitando que escriba quien tiene ese poder.

Como era esperable, el teatro breve parodia algunas de las creencias de su tiempo, banalizando su contenido. Puede verse un ejemplo en la aportación de Vanessa González, centrada en un entremés de Francisco de Castro, en el que se juega con fantasmas y muertos fingidos. Y no deja de sorprender que también en la narrativa de María de Zayas, algunas de sus novelas de la primera época ridiculicen a falsos encantadores, aunque no es lo habitual en su producción posterior en prosa, titulada *Desengaños amorosos*. Como bien explica Alba Urban Baños, la función que prima de los hechos extraordinarios en las tramas de esta escritora en su época de madurez es la de victimizar o servir de ayuda a sus lectoras, eligiendo un fin moralizador para sus obras a través de casos reales de desengaños amorosos.

Como una manifestación más de ese mismo objetivo didáctico, la magia, brujería y otros prodigios tienen a menudo lecturas críticas en los textos áureos, como la que plantea Teresa Julio en la dramaturgia de Rojas Zorrilla, cuando analiza la funcionalidad de la magia en diversas obras, pero también el punto de vista ideológico que adopta el autor al presentarla en el que se ve cierto distanciamiento en los personajes y temas vinculados a la misma y, en no pocos casos, una condena expresa de la magia y el triunfo de la religión. En la aportación de Alberto Gutiérrez Gil se hace patente que en la obra *La esmeralda del amor* de Rojas Zorrilla la magia se une a los rasgos idiosincrásicos del género palatino. Con ella se contribuye al distanciamiento espacial y temporal

de la comedia respecto a sus espectadores y los efectos mágicos otorgan a Rojas una libertad compositiva para tratar un tema tan delicado como el juicio del comportamiento negativo de un monarca frente a sus súbditos. Anne-Katrin Bermann examina una parte de la producción del dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón en la que emplea saberes ocultos, sucesos sobrenaturales y personajes mágicos en busca de un teatro efectista, que impresione a sus espectadores y ayude a transmitir un mensaje moral. Francisco Sáez Raposo hace un recorrido de conjunto por la obra de un autor coetáneo a Rojas, en este caso Agustín Moreto, ciñéndose en un trabajo de conjunto al espacio, aspecto y función dramática de la figura del demonio en la producción moretiana.

Con un campo de observación más amplio que el literario, Sébastian Riguet analiza las calamidades ocurridas en Milán en 1630 con la peste que asoló la ciudad y el traspaso de los 'polvos de Milán' por caminos diabólicos hasta la Península Ibérica, contaminación que provocó el terror en España y numerosas referencias en textos de todo tipo.

Géneros iniciados en el siglo xvii pasaron al xviii alcanzando gran éxito, por lo que los límites seculares hay que atravesarlos cuando conviene, como ocurre en este volumen con los trabajos de Ismael López Martín y de Ana María Contreras Elvira. El primero de ellos considera la obra de Antonio de Zamora, de 1709, como la primera comedia de magia. El género alcanzaría su madurez en el siglo xviii y se prolongaría, con cambios, en los siglos xix y principios del xx. Pero, además del teatro, pasajes en prosa como el relato fantasmal que se lee en el libro V de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604) trazarían ya caminos destinados a tener larga andadura. Ana María Contreras Elvira dirige su aportación a probar cómo empirismo y superstición conviven de forma paradójica en el caudal del Neoclasicismo. Este teatro se convierte, además, en 'teatro de la memoria' en cuanto que a través de personajes como Pedro Vayalarde, Marta la Romarantina, el mágico Apolonio de Tiana o don Juan de Espina, se recrean en escena hombres y mujeres que tuvieron realidad histórica.

Este volumen, hasta dónde sabemos, es pionero en tratar la representación del pensamiento mítico-simbólico de larga trayectoria en obras literarias de los siglos xvi, xvii e inicios del xviii. El público espectador o lector de los diversos géneros pudo así contrastar en distintos ámbitos las creencias que formaban parte de su tradición cultural con la presentación que hacían de ellos algunos de los mejores escritores de

su tiempo. Para nosotros, lectores del siglo xxi, la memoria de los textos nos permite atisbar la vida estética que los autores supieron dar a personajes, motivos y argumentos heredados pero también acrisolados por su propio tiempo. Además, nos hacen presente el deseo del ser humano de comprehender la realidad inaprensible que le rodea, en busca del saber todas las cosas.

María Luisa Lobato
Javier San José
Germán Vega
Por el *Grupo Olmedo de Teatro Áureo* (GOTA)

«Y porque veas aquí cómo mienten las estrellas»: Los misterios del hado en la tragedia del Siglo de Oro

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

ASTOLFO ¡Qué pocas veces el hado
que dice desdichas miente,
pues es tan cierto en los males
cuanto dudoso en los bienes!
[II, vv. 1724-1727]
La vida es sueño, Calderón

La tragedia nace en Grecia, pero no quedará allí sepultada. Es la primera manifestación dramática, pues sus representaciones oficiales en Atenas datan del año 534 a. C., y las de la comedia del 485, y surge ligada al rito y a la religión, a la necesidad de procurar respuesta a cuestiones vitales que trascienden el ámbito de lo cotidiano y que solo pueden plantearse a través del tamiz de la ficción, de ahí que, además de lúdica y literaria, sea también sacra. El hombre, consciente de su fragilidad y deseoso de vencerla, advierte que esta procede de la imposibilidad de abarcar el cosmos con la razón, instrumento de conocimiento privilegiado que, sin embargo, resulta insuficiente para desvelar los mecanismos de la naturaleza, la cual parece escapar irremisiblemente a su control subyugada por un poder desconocido pero superior. Y ese margen de lo inexplicable es entonces atribuido a la divinidad, responsable del hiato entre la voluntad y el suceso. Surge así el conflicto, la perplejidad y el sufrimiento, porque no basta rendir culto para satisfacer las inquietudes que atormentan la conciencia. La tragedia será el cauce ideado para expresar esa urgencia de reverenciar lo desconocido a través de lo tangible, de conjurar la desesperación que produce lo incomprensible.

Y eso es una problemática universal que le ha permitido evolucionar y adaptarse a nuevos entornos y circunstancias.

Como género dramático, la tragedia griega se caracteriza por una serie de elementos que se repiten y permiten identificarla: conflicto –*agon*–, mito, error –*hamartia*–, persistencia en el error –*hybris*–, sufrimiento –*pathos*–, reconocimiento del error –*anagnórisis*– y purgación de las pasiones mediante la compasión y el temor –*catarsis*. Esa estructura se conservará en modelos trágicos posteriores, pero serán las creencias de la época las que determinarán el enfoque de los mismos para sostener la coherencia del mensaje. La tragedia cambia al compás de los dogmas religiosos, del peso de aquello que se propone para dar sentido al mundo, pero que la experiencia demuestra que no resulta infalible. Así, el héroe griego es arrastrado a la perdición por fuerzas sobrenaturales que escapan a su control y que rebajan su responsabilidad, aunque la ignorancia no exime de la culpa, y el dolor sobreviene igualmente al reconocer el pecado.

Pero entonces se habla en plural de los dioses, porque el pagano no sabe concentrar su búsqueda del Más Allá. Cuando, con el cristianismo, lo divino quede reducido a un solo dios con mayúsculas, el error pasará a tener carácter exclusivo y quedará anclado en lo humano. Este salto epistemológico se opera y afianza durante el Renacimiento, que se propone recuperar la tragedia, el género más prestigioso pero también más ortodoxo, para hablar de una realidad conflictiva que sube a los escenarios metaforizada por personajes del pasado. Tal voluntad de construir una tragedia acorde con los nuevos tiempos se manifiesta tanto en Portugal como en España, pero en ambos casos el intento no prosperará. António Ferreira escribe la única tragedia en portugués, *Castro* (1587), y aunque acierta con los parámetros temáticos, es incapaz de aligerar los moldes grecolatinos, que implicaban, por ejemplo, la división en cinco actos y la presencia del coro[1]. Idéntica elección formal realizan los trágicos españoles, obsesionados por transmitir un mensaje moral que, advirtiendo de los excesos del poder, sacudiera las conciencias y repercutiera en cambios sociales. Para ello adoptaron la estética sene-

1 Ver María Rosa Álvarez Sellers, «António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia», en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles,* ed. Juan M. Carrasco González, Mª Jesús Fernández García y Maria Luísa Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Cáceres - Junta de Extremadura, 2000, vol. I, pp. 239-257.

quista, basada en la truculencia y la desmesura, donde la evidencia se imponía a la imaginación. La sucesión de horrores y el lastre del diseño clasicista terminó por distanciar al público en lugar de implicarlo, sin que los dramaturgos acertaran a explicarse las razones del fiasco.

Tuvo que llegar Lope de Vega para descubrir la fórmula teatral que aunaría calidad y éxito, la Comedia Nueva, compuesta por tragedias, comedias y tragicomedias. La tragedia barroca conserva los elementos morfológicos que definían a la griega y el enfoque semántico que había configurado la renacentista, pero el espectáculo atroz es sustituido por la palabra y el montaje. El conflicto se articula en torno a la vivencia de las pasiones como absolutos irrenunciables por medio de la dialéctica del enfrentamiento entre la sociedad y el individuo, angustiado y perplejo ante la imposibilidad de conciliar el deseo con la norma. Los yerros son ahora conscientes y afectan a todos los implicados en la acción. El albedrío nos hace libres, pero por eso mismo constituye una pesada carga que interviene en todas las decisiones pero no elimina el margen de error.

El héroe de la tragedia barroca no cuenta, pues, con la disculpa de potencias incontrolables, por ello quiere asegurarse de actuar bien, ya que su comportamiento, su sentir o algún indicio revelador le llevan a presentir la desgracia. La premura por adivinar lo oculto para intentar evitarlo encuentra expresión en la tragedia del Siglo de Oro a través de un componente de la tragedia griega que exige ahora una lectura renovada; se trata del *fatum,* cuyo significado adapta y transforma el *Diccionario de Autoridades*: «los gentiles entendieron por hado el orden inevitable de las cosas; pero considerado bien, no es otra cosa que la voluntad de Dios, y lo que está determinado en su eternidad sucederá a cada uno»[2]. Sin embargo, esa definición no puede aplicarse a la tragedia española, donde no hay personajes inocentes que puedan justificar el daño alegando ignorancia o determinismo, por lo que en el teatro se mantiene solo la primera parte de la sentencia, lo entendido por los gentiles. Al crearnos a su imagen y semejanza, Dios nos ha regalado la independencia, pero también nos ha dejado solos, abandonados a una suerte tan nuestra como insegura, a la que habrá que intentar anticiparse.

La incertidumbre del futuro trata de ser despejada sirviéndose de horóscopos, profecías, sueños, agüeros, vaticinios con los que se pretende in-

2 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (vol. II), tomo IV, p. 121.

terferir en un destino que no puede ser gobernado. Unas veces la predicción es solicitada, otras sale al encuentro del personaje, pero nunca es descifrada correctamente, porque todos la adaptan a sus deseos y la interpretan en su beneficio, dotándola de un carácter subjetivo que en sí misma no posee. El hado es un elemento pagano de alcance estético, y lo que nadie percibe es que el pronóstico no encierra un significado simbólico, sino absolutamente literal: lo enunciado se cumplirá al pie de la letra.

En *La cisma de Ingalaterra* (1639-1652) y *Los cabellos de Absalón* (1634), tanto Ana Bolena y el cardenal Volseo como Absalón recibirán augurios relativos a «lo alto» que les hacen pensar que se verán encumbrados:

Volseo
[…]
Un astrólogo me dijo
que al Rey sirviese; que, así,
tan alto lugar tendría,
que excediese a mi deseo.
Hasta aquí, Tomás Volseo,
no cumplió la astrología
su prometido lugar;
pues aunque tan alto estoy,
mientras que Papa no soy,
me queda que desear.
[vv. 227-236][3]

Pasquín
Lo primero que saca
la profecía que veis,
es que vos, Ana, tenéis
cara de muy gran bellaca.
Y aunque vuestro amor aplaca
con rigor y con desdén
la hermosura que en vos ven,
muy hermosa y muy ufana
venís a palacio, Ana.
¡Plegue a Dios que sea por bien!
Y así será, pues espero
que en él seréis muy amada,

3 Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.

muy querida y respetada;
tanto, que ya os considero
con aplauso lisonjero
subir, merecer, privar,
hasta poderos alzar
con todo el imperio inglés,
viniendo a morir después
en el más alto lugar.

Ana

Yo tomo por buen agüero
aquesta vez su locura;
pues, siendo yo vuestra hechura,
tanto levantarme espero
que en el sol me considero.

[vv. 613-637]

Teuca

Ya veo
que te ha de ver tu ambición
en alto por los cabellos.

[vv. 782-784][4]

Absalón

[…]
Pues siendo así, que yo amado
soy de todos, bien infiero
que esta adoración común
resulte en que todo el pueblo
para rey suyo me aclame,
cuando se divida el reino
en los hijos de David.
Luego justamente infiero,
pues que mis cabellos son
de mi hermosura primeros
acreedores, que a ellos deba
el verme en el alto puesto;
y así, vendré a estar entonces
en alto por los cabellos.

[vv. 813-826]

4 Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

En efecto, los tres se verán en alto, pero de forma distinta a la que intuyeron: Volseo se suicida despeñándose [vv. 2512-2517], Ana ocupa la torre de Londres antes de morir en el patíbulo, y Absalón se enreda con sus cabellos en una encina y es atravesado por la lanza de Joab, momento de su *anagnórisis*:

Absalón ¡Yo muero,
puesto, como el cielo quiso,
en alto por los cabellos,
sin el cielo y sin la tierra,
entre la tierra y el cielo!
[vv. 3159-3163]

En otras ocasiones, por el contrario, el poder de los vaticinios se basa en el temor a su cumplimento, y este recelo es de tal magnitud que lleva a desviar la trayectoria vital desde la cuna, privando de libertad y aprendizaje a quienes nacieron bajo el signo de un horóscopo negativo que intenta sortearse a cualquier precio, como sucede en *La vida es sueño* (*ca*. 1630), *La hija del aire* (1637-1652) o *Eco y Narciso* (*ca*. 1661). En la primera, un rey astrólogo que se precia de docto[5], aclamado por su sabiduría como «el gran Basilio» –que más parece el título de un mago–, decide encerrar para siempre a su hijo, nacido en el «mayor, el más horrendo / eclipse que ha padecido / el sol»:

y él, de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí
las plantas, y yo rendido
a sus pies me había de ver
(¡con qué congoja lo digo!),
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío.
¿Quién no da crédito al daño,
y más al daño que ha visto
en su estudio, donde hace
el amor propio su oficio?

5 «Ya sabéis que yo en el mundo / por mi ciencia he merecido / el sobrenombre de docto» [vv. 604-606] (Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987).

Pues dando crédito yo
a los hados, que adivinos
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,
determiné de encerrar
la fiera que había nacido,
por ver si el sabio tenía
en las estrellas dominio.
[vv. 718-737]

Basilio comete varios errores: desafiar a los cielos queriendo averiguar lo escrito en las estrellas, dar crédito al horóscopo por amor propio y adelantarse a su realización sin titubear, negando a Segismundo el beneficio de la duda y de la educación, que contribuye a forjar el carácter. Pero aun sin ella, el príncipe salvaje es capaz de demostrar que «la fortuna no se vence / con injusticia y venganza» [vv. 3162-3163], sino «con prudencia y con templanza» [v. 3219] y, utilizando su libre albedrío, confuso incluso entre la vigilia y el sueño, levanta a su padre del suelo y lo perdona, demostrando que se puede desviar el acoso de lo fatal[6].

Para ello es imprescindible la voluntad, principal aliada contra los pronósticos. Y así, en sentido opuesto al de Segismundo camina su *alter ego*, Semíramis (*La hija del aire*), nacida también durante un terrible eclipse y encerrada en una cueva para interferir un horóscopo. Una vez liberada se propone ser racional, «ya que hasta aquí bruto he sido» [1ª, v. 1006][7], y cambiar su destino con la ventaja que da el conocerlo:

Semíramis Pues que tú, gallardo joven,
hoy la cárcel has rompido
que fue mi centro, te ruego
que allá me lleves, contigo,
donde yo, pues advertida
voy ya de los hados míos,
sabré vencerlos; pues sé,
aunque sé poco, que impío

6 Ver María Rosa Álvarez Sellers, *La tragedia española en el Siglo de Oro:* La vida es sueño *o el delito del nacimiento,* Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1994.

7 Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, I y II, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

el Cielo no avasalló
la elección de nuestro juicio.

Menón […]
Prodigiosamente hermosa
eres, y aunque en ti previno
el hado tantos sucesos,
ya tú doctamente has dicho
que puede el juicio enmendarlos:
¡dichoso el que llega a oírlos!
[1ª, vv. 965-998]

Pero descubre una pasión que será más fuerte que su juicio y por la que atropellará a cuantos la aman: utiliza su atractivo –«haciendo que sea el peligro / más general su hermosura» [1ª, vv. 938-939][8]– para seducir a Menón y al rey Nino, y llega a esconder y suplantar a su hijo Ninias para continuar satisfaciendo lo que alienta su existencia: el afán de poder[9]. No basta, pues, estar al tanto de los hados para enmendarlos.

Ahora bien, no es preciso que el horóscopo anticipe una conducta inadmisible para que un personaje crezca encerrado e ignorante: de Narciso se predice que «una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo: / guárdale de ver y oír» [p. 1965 b][10], y su madre decide protegerlo aislándolo del mundo[11]; más tarde, da cuerpo a la predicción personificándola en Eco y opta por poner «mil embarazos al paso». Interrumpiendo el curso natural de los acontecimientos, frustrando el naciente amor entre Eco y Narciso, Liríope conseguirá que la propia inexperiencia de su hijo labre su desdicha, pues el apuesto joven

8 El propio Tiresias, que es quien la encierra para eludir el vaticinio, teme los efectos de su belleza: «sosiégate, y vuelve, vuelve / a la estancia que te dio / por cuna y sepulcro el Cielo; / que me está dando temor / pensar que el Sol te ve, y que / sabe enamorarse el Sol» [1ª, vv. 107-112].

9 «Mujer soy afligida. / Pues vivo sin reinar, no tengo vida. / Mi ser era mi Reino, / sin ser estoy, supuesto que no reino. / Mi honor mi imperio era, / sin él, honor no tengo» [2ª, vv. 2164-2169].

10 Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, en *Obras completas,* ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, «Dramas», pp. 1957-1990.

11 «Yo, viendo del vaticinio / ya los anuncios cumplir / en el parto y la belleza, / todo lo demás temí: / y así, sin querer jamás / de aquella cueva salir, / asegurando a Narciso / de sus peligros viví / criándole, sin que llegase / a saber ni a discurrir / más de lo que quise yo / que él alcanzase, y en fin, / sin que otra persona viese / humana, sino es a mí» [p. 1965 b].

enloquecerá cuando descubra que se ha enamorado de su propio reflejo. Toda la obra gira en torno a la negación de la profecía: Narciso se resiste a la atracción que siente por Eco para guardarse del hado, y Liríope lo tiraniza con esa misma amenaza. Pero el vaticinio se cumple, como siempre sucede, aunque no por su supuesto carácter divino, sino por la sucesión de errores de los personajes: Eco se declara a Narciso y le ofrece su hacienda adoptando un rol masculino que lleva a aquel a aborrecerla y Liríope, ignorando que su hijo ha conjurado el peligro, la envenena para que pierda su voz; entonces, ya nada podrá desviar la atención del joven de sí mismo pues Narciso, como Semíramis, no vuelve a la cueva y no recibe la lección que permite a Segismundo rectificar la imprudencia de una actuación fruto de la incultura.

Otra forma de adelantarse a lo desconocido es querer dirigirlo y, a tal fin, se maldice a quien en el pasado inspiró amor, como hace uno de los pretendientes despreciados por Eco:

Silvio ¡Plegue a amor, pues ofendida
dél, en mi agravio te empleas,
que de quien amas te veas
quejosa y aborrecida! *Vase.*

Febo Eso a los cielos no pida
mi voz;
[p. 1974 b]

Las maldiciones también se cumplen literalmente. Es curioso cómo la falta de control de los personajes sobre sus palabras es inversamente proporcional a la repercusión de las mismas, pues aquellos deseos escalofriantes que parecen lanzar al viento acaban encontrando la respuesta solicitada. La primera jornada de *El médico de su honra* concluye con los anhelos de la primera novia de don Gutierre tras saber que este la dejó y se casó con otra por sospechar de su honor:

Leonor ¡Muerta quedo! ¡Plegue a Dios,
ingrato, aleve y crüel,
falso, engañador, fingido,
sin fe, sin Dios y sin ley,
que como inocente pierdo
mi honor, venganza me dé
el cielo! ¡El mismo dolor

sientas que siento, y a ver
llegues, bañado en tu sangre,
deshonras tuyas, porque
mueras con las mismas armas
que matas, amén, amén!
¡Ay de mí!, mi honor perdí.
¡Ay de mí!, mi muerte hallé.
[vv. 1007-1020][12]

Y lo mismo sucede en las otras tragedias de honra calderonianas, que conjeturan por otros medios un futuro sangriento: en forma de promesa, la de don Luis, de amar o morir (*A secreto agravio, secreta venganza*, vv. 831-832), o de agüero –un trueno interrumpe la declaración de don Álvaro a Serafina (*El pintor de su deshonra*, vv. 1066-1070)[13], y don Juan los matará a tiros. La maldición de Leonor se cumple tal cual: Mencía muere desangrada tras cortarle un barbero las venas por orden de su marido, que la sorprende en la misma situación comprometedora que a Leonor –otro hombre en su casa–, solo que a la esposa no es posible abandonarla, pues sería pregonar la ofensa. La dama despechada verá colmadas sus ansias cuando don Gutierre, con el cuerpo inerte de Mencía aún sobre la cama y advirtiéndole que ha sido médico de su honra, le ofrezca –a instancias del Rey– una mano «bañada en sangre» como promesa de matrimonio, que ella acepta gustosa: «No importa; / que no me admira ni espanta […] Cura con ella / mi vida, en estando mala» [vv. 896-901], pues no en vano fue la primera en asociar la sangre a la deshonra.

No siempre la desdicha va proyectada hacia otros, también hay personajes que la invocan con la seguridad de que jamás podrá alcanzarlos. Tal hace Ana Bolena ante el Cardenal Volseo:

Ana ¡Plegue a Dios que cuando intente
ofensa tuya (después
que tenga el cetro a mis pies
y la corona en mi frente),
que el aplauso y el honor

12 Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra. El pintor de su deshonra,* ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

13 «D. Álvaro. Serás mía. Serafina. ¿Yo ser tuya? (*Disparan dentro.)* / ¡Un rayo! ¡Válgame el cielo! / D. Álvaro. ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta / que el aire ejecute el trueno / cuando tú el rayo pronuncias!» [vv. 2156-2160].

que tanta dicha concierta
tristemente se convierta
en pena, llanto y dolor;
y, por fin, más lastimoso
de lo que al Cielo le plugo,
muera a manos de un verdugo
en desgracia de mi esposo!
Esto juro, esto prometo.
[vv. 1349-1361]

Ana Bolena anticipa una suerte que el público conocía, pero no menos efectistas pretenden ser las maldiciones de personajes no tan populares, como sucede con Eco:

Eco […]
Y si estos rendimientos
no pueden obligarte,
triste, confusa, ciega,
muda, absorta, cobarde,
infelice, afligida,
me verás entregarme
tanto a mis sentimientos,
que en voces lamentables
el aire, confundido
de mis voces, se alabe
de que Eco enamorada
se ha convertido en aire.
[p. 1976 b]

O Tamar, que solo ansía venganza tras haber sido violada por su hermanastro Amón, al que, sin embargo, su padre el rey David, perdona, mientras ella queda socialmente marginada recluida en la finca de su hermano Absalón. La misma pitonisa que a este le pronostica que su deseo se cumplirá, pero Tamar añade una condición:

Teuca ¡Qué presto te has de vengar!
Tamar Ese es todo mi consuelo,
y si no, trágueme el suelo.
[vv. 1634-1636]

Absalón será quien la vengue y mate a Amón, llevado más por su ambición de reinar que por satisfacer a su hermana. Cuando quien le devolvió la honra muera «en alto por los cabellos», Tamar cumplirá voluntariamente ese destino anunciado:

Tamar
Crueles hijos de Israel,
¿qué estáis mirando suspensos?
Aunque merecido tengan
este castigo los hechos
de Absalón, ¿a quién, a quién
ya no le enternece el verlo?
Cubridle de hojas y ramos,
no os deleitéis en suceso
de una tragedia tan triste,
de un castigo tan funesto;
que yo, por no ver jamás
ni aún los átomos del viento,
iré a sepultarme viva
en el más oscuro centro
donde se ignore si vivo
pues que se ignora si muero.
[vv. 3178-3193]

Suma importancia tienen los sueños en las tragedias, que les atribuyen un carácter premonitorio. Decisivo es el de Inés en *Castro*, la única tragedia portuguesa renacentista, para que el personaje, en su segundo amanecer, pase de la alegría al llanto, de la confianza a la angustia: un león la amenazaba y luego se retiraba, pero tras él aparecían unos lobos que «remetendo a mim com suas unhas / os peitos me rasgavam» [III vv. 961-962][14]:

Oh sonho triste, que assi me assombraste!
Tremo inda agora, tremo. Deus afaste
de nós tão triste agouro. Deus o mude
em mais ditoso fado, em melhor dia.
[III, vv. 917-920]

14 António Ferreira, *Castro*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 2000.

Inés pide a Dios que aleje el agüero, que mude el hado, pero inmediatamente repara en que ese sueño es solo un anticipo de la desdicha que ha labrado por su conducta en el pasado, cuando logró que el príncipe don Pedro la prefiriera a su esposa. De ahí el fundado temor que la asalta, porque ese sueño despierta una conciencia de culpa que hasta entonces no había sentido[15] y que le impide ignorar el carácter funesto del presagio:

> Como estará alma leda em culpa sua?
> Julgam-me mal os homens, e a Deus temo.
> [III, vv. 1012-1013]

Si el temor de Inés procede de la conexión que descubre entre el futuro que predice el sueño y su actuación pasada, tal sensación escapa a Enrique VIII cuyo sueño, con el que se inicia *La cisma de Inglaterra*, desvela en clave metafórica un porvenir que es necesario interpretar. Mientras está escribiendo sobre el sacramento del matrimonio, una mujer desconocida le vaticina: «Yo tengo de borrar cuanto tú escribes» [v. 6].

> Esta llegó a mí; y, turbado
> de considerarla y verla,
> ya no acertaba a escribir;
> pues cuanto con la derecha
> mano escribía y notaba
> iba borrando la izquierda.
> [vv. 111-116][16]

---

15 En el Acto I, doña Inés pide llorando a un Coro de doncellas que cante para honrar «o claro dia, meu dia tão ditoso!» (I, vv. 9-10) –pues tras la muerte de la reina sus amores con don Pedro dejarán de ser clandestinos–, ante el asombro del Ama por ver «Nas palavras prazer, água nos olhos» (I, v. 16).
En cambio, cuando Vélez de Guevara vuelva sobre el tema en *Reinar después de morir* (1652), el sueño de Inés es descrito en apenas siete versos (vv. 754-760) y don Pedro lo trivializa diciéndole que «estás más hermosa / con el susto y el temor» (vv. 765-766). Vélez resta importancia al augurio, elemento fundamental en Ferreira, porque será la propia Inés la que cometerá una serie de errores que propiciarán su cambio de fortuna. Ver María Rosa Álvarez Sellers, «Del texto al espectáculo: recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara», en *Literatura i Espectacle. Literatura y espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, Alicante, Universidad de Alicante-SELGYC, 2012, pp. 29-39; Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

16 A Volseo, el astrólogo que consultó le desveló además que una mujer sería causa de su ruina, pero no acierta a asociarla con la protagonista del sueño del Rey, y

Como hizo el Ama con Inés[17], Volseo resta importancia al suceso, atribuyendo además al azar –«¿que agüero es / al dar dos cartas, señor, / trocarlas yo por error, / o entenderlas tú al revés» [vv. 181-184]– que las cartas que traía hayan acabado en el lugar contrario al esperado: Enrique, para desmentir lo intuido en el sueño, había decidido que «baje Lutero a mis pies, / y León suba a mi cabeza», pues la mano derecha escribía la doctrina verdadera, la carta del Pontífice, que la izquierda, la de Lutero, pretende borrar; pero ese gesto teatral acaba convirtiéndose en un nuevo augurio al comprobar que lo dispuesto ha sucedido al revés:

> En nuevas dudas me ha puesto
> otro suceso infelice.
> ¡La carta de Lutero
> la que sobre mi cabeza
> puse! ¡Qué error! ¡Qué tristeza!
> Otro prodigio, otro agüero
> me amenaza. ¡Muerto soy!
> ¡Santos cielos! ¿Qué ha de ser
> lo que hoy me ha de suceder?
> [vv. 163-171]

Entonces resuelve darle la interpretación más conveniente: el Papa es la base de la fe y sostiene la columna que es el Rey. Ese mismo día conoce e identifica a Ana Bolena como la mujer del sueño, por la que siente una atracción tan instantánea como irresistible que –a diferencia de Narciso con Eco– no trata de evitar y que le llevará a hacer temblar esos cimientos y a borrar todo lo que había construido: si antes fue un firme defensor del catolicismo, para casarse con ella repudiará a la Reina y declarará un Cisma irreversible.

Enrique comprende el significado de los indicios, del sueño y de las cartas, pero continúa en dirección al abismo porque sus deseos han eclipsado sus deberes. La pasión lo devora pero no lo ciega, y reconoce

---

más tarde se equivocará al identificarla con la reina Catalina: «Díjome que una mujer / sería mi destrucción. / Si ahora los reyes son / los que me dan su poder, / ¿qué funesto fin ofrece / una mujer a mi estado?» [I, vv. 227-232].

17 El Ama le pide que deje de llorar porque acabará dañando su hermoso rostro, que se consuele mirando a sus hijos o a la naturaleza, pero Doña Inés no puede disimular su angustia: «Arranca-se a minha alma de mim mesma» (III, v. 1036).

la falsedad de la argumentación de Volseo[18], pero la apoya porque conviene a sus intereses. Sin embargo, consciente de la gravedad de lo que va a emprender, trata de difuminar su responsabilidad achacándolo al influjo del hado: «Ésta fue mi desdicha, ésta mi estrella» [v. 1771]. No obstante, la enajenación no es disculpa en la tragedia barroca, donde la voluntad, y no el arrebato pasional, dirige las actuaciones y así, es la conciencia de cada personaje la que orienta la dirección de su fortuna, aunque pretenda hacer pasar al hado por el timón de su albedrío.

Es precisamente la conciencia de haber pecado en el pasado[19] la que lleva al Rey David (*Los cabellos de Absalón*) a suplicar a sus hijos que no cometan los mismos errores, que no se dejen arrastrar por las pasiones y sean piadosos y fraternos, pero un sueño le anunciará que sus empeños son vanos:

David ¡Ay hijo del alma mía!
¡Qué triste y funesto sueño
me puso en mortal empeño
este instante que dormía!
[vv. 2630-2633]

Como Enrique VIII, el Rey judío ha tenido un sueño premonitorio, y cuando aliviado al ver que no es realidad se dispone a contárselo a su hijo Salomón, suenan los gritos que anuncian la rebelión de Absalón. En este caso el sueño no sirve de anticipo que permita rectificar la conducta, sino que viene a confirmar la desdicha inminente:

Todos [(*Dentro.*)] ¡Absalón viva!
David ¡Ay de mí! ¿Qué es lo que he oído?
Salomón Escándalo es de horror fiero.

18 «Llama tu Parlamento, / y, junto, haz un retórico argumento / diciendo que te aflige la conciencia / a tomar contra el Papa esta licencia; / y, mostrando que es celo aqueste intento, / haz extremos, señor, de sentimiento. / Apártala de ti; quedarás luego / libre para apagar el vivo fuego / que te abrasa; y después se tendrá modo / para que el Papa lo componga todo; / que yo sólo deseo / tu gusto y tu salud» [vv. 1697-1708].

19 Obsesionado por gozar a Betsabé, el Rey David propició la muerte del marido de esta, Urías el hitita, enviándolo a primera línea en el combate. De ella tuvo un hijo, Salomón, pero esta unión fue condenada por el profeta Natán (*II Samuel*, XII, 9-11). David expió su pecado (*II Samuel*, XII, 14-18).

David Ya el pesar es verdadero
y el contento es el fingido.
[vv. 2649-2653]

A veces son los objetos los que anticipan desgracias. Sin motivo aparente, la esposa tiembla cuando ve el puñal de su marido:

(*Sale* Don Gutierre, *que debajo de la capa trae una daga*)

[…]

Dª. Mencía Los brazos da
a quien te adora.

D. Gutierre El favor
estimo.

(*Al abrazarle* Doña Mencía, *ve la daga*.)

Dª. Mencía ¡Tente, señor!
¿Tú la daga para mí?
En mi vida te ofendí,
detén la mano al rigor,
detén…

D. Gutierre ¿De qué estás turbada,
mi bien, mi esposa, Mencía?

Dª. Mencía Al verte así, presumía
que ya en mi sangre bañada,
hoy moría desangrada.
[vv. 359-369]

Tetrarca […]
Y porque veas aquí
cómo mienten las estrellas
y que el hombre es dueño dellas,

(*Saca el puñal y ella se asusta*.)

mira el puñal.

Mariene ¡Ay de mí,
esposo, yo…!

Tetrarca ¿De qué así
tiemblas?

Mariene Mi muerte me advierte
mirarle en tu mano fuerte.
[I, p. 68][20]

Mencía desconoce la maldición que pesa sobre ella, pero esa exacta anticipación de su muerte actúa como eslabón entre la amenaza del pasado y la sombría suerte que parece aguardarla. Mariene, por el contrario, se asusta precisamente por saber lo que le espera, pues ha desafiado a los cielos solicitando un horóscopo a un astrólogo y este le ha desvelado que el puñal de su marido daría muerte «a lo que más en este mundo amares» [I, p. 65]:

Yo, que mujer nací –con esto digo
amiga de saber– docto testigo
le hice de tu fortuna y mi fortuna;
que, viendo cuánto al monte de la luna
hoy elevas la frente,
quise antever el fin. Él, obediente,
con el mío juzgó tu nacimiento
y, a los acasos de la suerte atento,
halló… –aquí el labio mío
torpe muda la voz, el pecho frío
se desmaya, se turba y se estremece,
y el corazón aun con latir fallece–
halló, en fin, que sería
infausto triunfo yo –¡qué tiranía!–
de un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte
del mundo; y en ti halló que daría muerte
–¿qué daño no se teme prevenido?–
ese puñal que ahora traes ceñido
a lo que más en este mundo amares.
[I, p. 65]

Los esfuerzos de Herodes por demostrarle «cómo mienten las estrellas» serán vanos, aunque sea cierto «que el hombre es dueño dellas», pues el puñal parece tener vida propia y, pese a intentar desprenderse

20 Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

de él, siempre regresa a su dueño –Herodes lo arroja al mar pero Tolomeo lo trae hundido en el hombro y se lo devuelve– que, accidentalmente, acabará clavándoselo a Mariene. Sin embargo, todo aquello que parece fruto de la casualidad tiene un segundo significado. Ese cúmulo de «azares» –el retrato de Mariene cae e impide que el Tetrarca apuñale a Octaviano– muestra que no se puede escapar a la fatalidad queriendo averiguar y gobernar el destino, anteponiendo la arrogancia a la prudencia, pues no por querer ocultar el instrumento del vaticinio se entierra la voluntad. Con puñal o sin él, Herodes subordina el amor a los celos y ordena la muerte de Mariene para evitar que ni Octaviano ni ningún otro hombre pueda llegar a amarla. Cuando Mariene se entere pasará al instante del amor al odio, enclaustrándose voluntariamente y muriendo para su marido aun antes de que este la mate, y ella misma propiciará el suceso al apagar las luces para estorbar la riña entre sus dos enamorados que, paradójicamente, solo intentan defenderla. Anticipándose a los sucesos, ambos cónyuges propician el cumplimiento de la profecía.

Como hemos visto, estrellas, augurios, vaticinios, sueños, maldiciones… las diversas formas de encarnar el hado en la tragedia no mienten, y desvelan un futuro funesto que la presunción, enmascarada de afán de conocimiento, lleva a intentar conocer de forma anticipada e imprudente. En ese mismo instante el personaje lamenta haber sondeado lo oculto, pero no hay vuelta atrás y solo queda intentar frenarlo. El agüero debe ser entonces descifrado, pero no se posee toda la información, pues remite al porvenir, y la combinación de temores e intereses llevará a dotar de significado trascendente las palabras del pronóstico. Sin embargo, nadie percibe que el *fatum* se cumplirá literalmente, y todas las interpretaciones simbólicas que genera resultan erradas porque se construyen a la medida del deseo. Porque las estrellas solo pueden gobernarse anteponiendo la razón a la pasión, el bienestar ajeno a la satisfacción propia.

Así pues, el motivo del hado es recurrente en la tragedia barroca, y a él se aparejan unas constantes ideológicas y actanciales. En primer lugar, el que solicita un horóscopo intenta desvelar lo vedado al ser humano, desafiando así al destino, a los designios de Dios, y ello no puede quedar sin consecuencias, aunque todos lo aprenden tarde. Por eso, anticipado el porvenir, se desea no haberlo sabido. En segundo lugar, el vaticinio remite a un futuro cuyas circunstancias escapan al control de quien interpreta, pero nadie sospecha que se cumplirá al pie de la letra, y las lecturas simbólicas que se aplican constituyen un nuevo error. En

tercer lugar, no hay horóscopo favorable, y los esfuerzos para evitar la desdicha resultarán inútiles, pues en realidad se corre en dirección hacia aquello de lo que se huye, sin advertir que la única posibilidad de cambiar ese destino anunciado es emplear sabiamente el albedrío para enfrentarse a la predicción y desviar lo fatal, como hace Segismundo enseñado por un sueño[21]:

> Lo que está determinado
> del cielo, y en azul tabla
> Dios con el dedo escribió,
> de quien son cifras y estampas
> tantos papeles azules
> que adornan letras doradas,
> nunca miente, nunca engaña,
> porque quien miente y engaña
> es quien para usar mal dellas
> las penetra y las alcanza.
>
> [vv. 3162-3171]

Los protagonistas no son zarandeados por la divinidad, ni pueden escudarse en la ignorancia o la enajenación, sino que atraviesan las fases de *hamartia* e *hybris*, labrando un final acorde con su conducta y sus errores. El conocimiento desencadena la maquinaria de la fatalidad, que solo puede detener el albedrío, frontera entre el hado y el destino. En la tragedia del Siglo de Oro, el hado es un componente estético que se cumple de forma tan literal como irónica, pues proponerse eludirlo equivale a propiciarlo. El destino, en cambio, es un elemento trascendente que el ser humano construye a lo largo de una experiencia formativa sembrada de decisiones más o menos oportunas, pero siempre personales e intransferibles con las que aprenderá a conquistarlo o renunciará para siempre, cegado por las pasiones, a dominarlo. El héroe de la tragedia barroca es libre para elegir, pero puede hacerlo bien o mal. Por eso el hombre no es dueño de las estrellas pero sí de su destino aunque, para-

21 «Basilio. Tu ingenio a todos admira. / Astolfo.¡Qué condición tan mudada! / Rosaura. ¡Qué discreto y qué prudente! / Segismundo. ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, / si fue mi maestro un sueño, / y estoy temiendo en mis ansias / que he de despertar y hallarme / otra vez en mi cerrada / prisión? Y cuando no sea, / el soñarlo sólo basta; / pues así llegué a saber / que toda la dicha humana, / en fin, pasa como sueño. / Y quiero hoy aprovecharla / el tiempo que me durare [vv. 3302-3316].

dójicamente, no se dé cuenta, porque no advierte que el horóscopo se cumple a través precisamente del ejercicio de la libertad. De ahí que, para intentar enmendar la osadía de haber pretendido descifrar lo vedado, necesite que se empeñe en creer que mienten las estrellas y, negándoles crédito, acabe por convertir en misterios los signos literales del hado, cuya lectura fatal y errónea viene a confirmar, en definitiva, que, como bien sabía Basilio, «a quien le daña el saber, homicida es de sí mismo».

Bibliografía

Álvarez Sellers, María Rosa, «António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia», en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles,* ed. Juan M. Carrasco González, Mª Jesús Fernández García y Maria Luísa Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Cáceres - Junta de Extremadura, 2000, vol. I, pp. 239-257.

— «Del texto al espectáculo: recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara», en *Literatura i Espectacle. Literatura y espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, Alicante, Universidad de Alicante - SELGYC, 2012, pp. 29-39.

— *La tragedia española en el Siglo de Oro:* La vida es sueño *o el delito del nacimiento,* Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1994.

Calderón de la Barca, Pedro, *Eco y Narciso*, en *Obras completas,* ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, «Dramas», pp. 1957-1990.

— *El mayor monstruo del mundo*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

— *El médico de su honra. El pintor de su deshonra,* ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

— *La cisma de Inglaterra*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.

— *La hija del aire*, I y II, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

— *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

— *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Ferreira, António, *Castro*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca-Arquivo teatral «Francisco Pillado Mayor», 2000.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (vol. II), tomo IV.

Vélez de Guevara, Luis, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

«Por la mágica ciencia se causan tantos excesos»: Magia y moral en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón

Anne-Katrin Bermann
Universidad de Trier

Aunque varios autores, entre ellos Álvarez Barrientos[1], sitúan el auge de la comedia de magia en el siglo XVIII[2], el teatro áureo no dejó de recurrir a representaciones de las ciencias ocultas, pactos diabólicos y a magos o brujas que dan pruebas de sus facultades[3], además de personajes que se fingen nigromantes o hechiceros[4]. Uno de los autores que sabe aprovechar a la perfección los personajes mágicos en escena es el dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón. En aproximada-

1 Véanse Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1986, y del mismo autor «Problemas de género en la comedia de magia», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Amsterdam, Rodopi, 1989, t. I, pp. 301-310, p. 301: «La comedia de magia como género definido y con éxito se da solo en el siglo XVIII. Antes, durante el XVII, encontramos casos de comedias que implican a la magia en su argumento, o a personajes mágicos».

2 «Y si bien es cierto, como ya señaló Cotarelo y Mori, que el Siglo de Oro de la comedia de magia es el Setecientos, el género procede y es continuación de la experimentación que inician en los últimos años del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII Lope de Vega y Ruiz de Alarcón» (Celsa Carmen García Valdés, «Introducción», en *La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9–74, p. 16).

3 Véase al respecto Eva Lara Alberola, «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 367-432, y Natalia Fernández Rodríguez, *El pacto con el diablo en la comedia barroca,* Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.

4 Aunque las comedias áureas que incluyen elementos mágicos sean a menudo clasificadas como comedias de santos o comedias hagiográficas.

mente un cuarto de sus comedias utiliza saberes ocultos, sucesos sobrenaturales y personajes mágicos[5] con el fin de presentar a su público un teatro emocionante que destaque entre la masa de obras dramáticas contemporáneas, y al mismo tiempo transmita un mensaje moral[6]. Observa Martínez Blasco:

> Parece que no hay dudas entre los estudiosos del teatro de Alarcón de que fue un autor aficionado a las comedias de magia y, aun para algunos, el primero en introducir este tema en el teatro; aun dada su escasa producción, son varias las comedias que se pueden incluir o encuadrar dentro de este apartado[7].

Entre los protagonistas de sus comedias de magia se hallan varios personajes que se sirven de un gran número de distintas prácticas mágicas para alcanzar sus objetivos de varia índole. Es el valor ético y moral de sus intenciones lo que determina el desenlace que Alarcón le destina a cada uno: el castigo o la recompensa[8].

---

5 Las comedias alarconianas que entrañan elementos mágicos son: *El dueño de las estrellas, La manganilla de Melilla, El Anticristo, La cueva de Salamanca, La prueba de las promesas* y *Quien mal anda en mal acaba.* Véase al respecto Augusta Espantoso Foley, *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón,* Genève, Librairie Droz, 1972.

6 La obra de Alarcón se caracteriza por su voluntad moralizadora; destaca por su empleo de «categorías morales, como traición/lealtad, o vicio/virtud» (Juan Oleza y Teresa Ferrer, «Introducción», en *Las paredes oyen; La verdad sospechosa*, ed. Juan Oleza y Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986, p. LXIII). El dramaturgo utiliza estas dicotomías mayoritariamente para personajes viciosos que acaban siendo castigados de forma ejemplar. La intención moralizadora de Alarcón se nota sobre todo en las comedias de carácter, por ejemplo en *Las paredes oyen* o en *La verdad sospechosa*, «en la que se ridiculiza agriamente el vicio de mentir [o], como dicen algunos, el vicio de la petulancia» (Patricio Banfi, «Prólogo», en *La verdad sospechosa; Las paredes oyen; Ganar amigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1981, pp. 5-9, p. 8).

7 Ángel Martínez Blasco, «Introducción», en *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, pp. 1-78, p. 13.

8 «Desde hace mucho viene admitiéndose que don Juan Ruiz de Alarcón fue el dramaturgo español que descolló más en la pintura de caracteres morales y en el análisis de ciertas pasiones. […] Don Juan Ruiz de Alarcón fue –en efecto– poeta con más preocupaciones éticas y planteó en sus comedias conflictos distintos a los que se plantean otros» (Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición,* Madrid, Ediciones Istmo, 1992, p. 339).

En las páginas que siguen se pretende examinar tres comedias alarconianas – *Quien mal anda en mal acaba, La prueba de las promesas* y *La cueva de Salamanca*[9] – haciendo particular hincapié en los magos protagonistas Román Ramírez, don Illán y don Enrico, los cuales representan diferentes tipos respecto a la función y la dimensión ética de sus prácticas mágicas.

Ya en su momento, Espantoso Foley analizó la textualización de las artes ocultas en Alarcón en un estudio monográfico y constató: «Along with the prominent role of magic, divination, astrology and popular superstitions, Ruiz de Alarcón evidences a solid knowledge of catholic theology concerning these practices»[10].

El autor novohispano no solo era aficionado a la magia, sino consciente del potencial dramatúrgico de la misma. Como pocos, sabía utilizarla como instrumento teatral para entretener a las masas y ofrecer efectos especiales mediante tramoyas, juegos de poleas y escotillones, que posibilitan levitaciones mágicas como en *La manganilla de Melilla*[11], por ejemplo.

Parecido efecto espectacular provoca la repentina materialización y desmaterialización de objetos y personas por arte mágica: en la mencionada comedia aparece un cometa y una bandera como signos de una supuesta fuerza divina, y en *La cueva de Salamanca*, el mago don Enrico hace desaparecer a don Diego y a su criado, uno debajo del bufete y otro dentro de una nube, protegiéndoles de sus perseguidores.

Estos efectos coinciden con las creencias populares sobre la magia, pero, acorde con las ideas e intereses de sus contemporáneos, Alarcón

9 En adelante cito las siguientes ediciones: Juan Ruiz De Alarcón, *La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013, y Juan Ruiz De Alarcón, *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993.

10 Espantoso Foley, *Occult Arts and Doctrine*, p. III. Véanse también en cuanto a la magia en Alarcón Jules Whicker, *The Plays of Juan Ruiz de Alarcón,* Woodbridge, Tamesis Books, 2003, pp. 107-141, Augusta Espantoso Foley, «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen, Nijmegen, Universiteit Nijmegen, 1967, pp. 319-326, y de la misma autora «The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*», *Hispanic Review*, 51.1, 1983, pp. 29-41.

11 Juan Ruiz De Alarcón, «La manganilla de Melilla», en *Obras Completas II*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 183-270.

además entreteje en su obra varias referencias a los saberes ocultos que se consideraban, en parte, verdaderas ciencias, como la astrología, la fisiognomía y la quiromancia, de las cuales destaca el uso de la última; así por ejemplo, en *Quien mal anda en mal acaba*, el morisco Román Ramírez finge saber leer en las líneas de la mano para acercarse físicamente a su dama deseada, doña Aldonza[12]. Al igual que en la comedia moretiana *De fuera vendrá*[13], las adivinaciones quirománticas son meras invenciones del supuesto sabio y carecen de todo fundamento científico. Las lecturas de la mano en escena no conllevan efectos especiales, pero entretienen a los espectadores que se pueden reír de la credulidad de las víctimas nobles del engaño ingenioso[14].

La categoría más productiva y extensa en las comedias alarconianas son las transfiguraciones y las ilusiones ópticas. En *Quien mal anda*, por ejemplo, el diablo hace gala de sus capacidades de ilusionista: para cumplir los deseos de su aliado Román, hace que doña Aldonza repentinamente perciba a su novio don Juan tan «desairado y fiero»[15], que desarrolla una aversión gravísima hacia él que literalmente la enferma.

Las víctimas por excelencia de las ilusiones mágicas alarconianas suelen ser los graciosos. En la citada comedia, el demonio se burla del gracioso Tristán transformando sus cien doblones en cuartos y le asusta terriblemente convirtiendo su comida, pan y vino, primero en un cadáver y luego en ceniza y tinta, justo en el momento del consumo, prodigios que castigan el escepticismo de Tristán, dudoso del poder demoníaco. Parecida escena provocan los magos Enrico y Enrique en *La cueva de Salamanca*, al crear una ilusión óptica para darle una lección inolvidable al gracioso Zamudio con el fin de vengarse por su arrogancia y sus

12 Una instrumentalización semejante de la quiromancia se halla en varias comedias de Lope de Vega. Véase Folke Gernert, «La textualización del saber quiromántico: La lectura de la mano en Lope de Vega», en *El texto infinito*, ed. Cesc Esteve, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 559-575.

13 Véase Agustín Moreto, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. II, pp. 1-179.

14 Al ridiculizar tanto la quiromancia como a los engañados por ella –doña Cecilia de *De fuera vendrá*, doña Aldonza y don Juan de *Quien mal anda*– ambos dramaturgos, Alarcón y Moreto, critican la credulidad de la sociedad contemporánea en cuanto a los saberes ocultos.

15 *Quien mal anda en mal acaba*, v. 339.

burlas: le hacen creer que está en un pic-nic al lado del Tormes con su amada Lucía, cuando, de repente, desaparece la bota de vino de su propia mano, el tocino se convierte en carbón y su amada en un león[16]. En otra escena los magos hacen aparecer delante de Zamudio la cabeza de un ahorcado que le empieza a hablar, se incendia y desaparece[17]. Esas burlas con los graciosos tienen una finalidad cómica: entretienen y maravillan a la vez a los espectadores.

La fantasmagoría más elaborada la presenciamos en *La prueba de las promesas*: el mago don Illán pone a prueba a los dos pretendientes de su hija doña Blanca, don Enrique de Vargas y don Juan de Ribera, con la intención de revelar el carácter verdadero de cada uno. Por eso, el mago finge que don Juan recibe –supuestamente durante varias semanas– una serie de distinciones y títulos nobiliarios y pone a prueba su gratitud. Con su ascenso social don Juan cambia de carácter y acaba denunciando a su benefactor Illán como hechicero a la Inquisición. Visto lo visto, el mago deshace el encanto, con lo cual los afectados se dan cuenta de que ha pasado nada más que una hora y que nunca han dejado la hacienda de Illán. La ilusión ha desenmascarado la debilidad de carácter y la falta de valores morales de don Juan. No hace falta añadir que el otro pretendiente gana el amor de doña Blanca gracias a sus virtudes y sin necesidad de magia.

Como observa Álvarez Barrientos[18], todos estos procedimientos mágicos no son ni mucho menos producto de la imaginación de Alarcón,

---

16 Véase al respecto Luis González Fernández, «El festín interrumpido: Magia demoníaca y "transubstanciación" en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», en *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*, ed. María Dolores González Martínez, Lleida, Editorial Milenio, 2011, pp. 121-138.
En su artículo, el estudioso relaciona las transubstanciaciones en *La cueva de Salamanca* y *Quien mal anda en mal acaba* con el sacramento de la Eucaristía.

17 La escena de la cabeza encantada del ahorcado y el famoso motivo de la cabeza de bronce que también aparece en la misma comedia (vv. 741-744, 1669-1709, 1739-1835) se asemejan al episodio de la cabeza parlante que figura en el *Quijote* II, cap. 62. Remito a los artículos de Cory Reed, «Ludic Revelations in the Enchanted Head Episode in Don Quijote (II, 62)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 1, 24, 2001, pp. 189-216 y de Juan Pablo Bubello, «La cabeza encantada: risa y polémicas antimágicas en el Quijote de la Mancha», en *Historia moderna*, ed. María Luz González Mezquita, Mar del Plata, Eudem, 2009, pp. 101-112.
En cuanto al motivo de cabezas sobrenaturales véase Guillermo Guastavino Gallent, «La leyenda de la cabeza», *Revista de la Filología Española,* 26, 1942, pp. 42-79.

18 Álvarez Barrientos, «Problemas de género…», pp. 301-304.

Lope de Vega, Mira de Amescua o Calderón[19]. Estos dramaturgos se servían de textos teóricos sobre la magia, como por ejemplo el *Tratado de las supersticiones y hechicerías* de Martín de Castañega (1529), la *Reprovación de las supersticiones y hechizerías* de Pedro Ciruelo, las *Disquisiciones mágicas* de del Río (1600), o la *Curiosa y oculta filosofía* de Juan Eusebio Nieremberg (1646)[20]. Como destaca Natalia Fernández, los tratados de Pedro Ciruelo y de Martín de Castañega,

> iniciadores en España de la literatura antisupersticiosa, nacen como respuesta a la imperiosa necesidad de paliar la ignorancia popular, y clerical, respecto a las implicaciones de las prácticas mágicas. Por eso, cuando los autores reflexionen sobre el origen, la definición y los efectos del pacto diabólico, estarán movidos por la voluntad, primordialmente educativa, de normativizar la creencia. Castañega, Ciruelo y Del Río son los principales codificadores de la alianza diabólica en la España del Renacimiento. El complejo entramado semiológico que supone el pacto queda perfectamente diseccionado a lo largo de sus obras. Y esto desde la sistemática observación de unos principios morales, filosóficos y teológicos acordes con la ortodoxia católica[21].

---

19 Véanse Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs,* New York, Spanish-American Printing Co., 1959, Nicanor Gómez Villegas, «Implicaciones teológicas de "El pacto con el demonio" en la tradición literaria áurea», *Hipertexto,* 4, 2006, pp. 75-98; Rinaldo Froldi, «"El ganso de oro" de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 113-128; Carla Costamagna y Giulia Poggi, *Magia, astrologia e amore nelle commedie di Lope de Vega: Tesi di laurea,* Pisa, Università di Pisa, 1983; Ana María Porteiro Chouciño, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral,* 2, 2010, pp. 83-104 y Alexander Augustine Parker, *The theology of the Devil in the drama of Calderón: A paper read to the Aquinas Society of London in 1957,* London, Blackfriars, 1958.

20 Véanse Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechizerias*, ed. Juan Robert Muro Abad, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994; Pedro Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 2003; Martín Antonio Del Río *Disquisitionum magicarum libri sex,* Maguncia, Albin, 1612 y Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa y oculta filosofía: Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias questiones naturales,* Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006.

21 Natalia Fernández Rodríguez, «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y

Dado que la mayoría de los tratados reflexionan sobre el origen de las fuerzas mágicas distinguiendo entre magia natural y magia diabólica, cabe preguntarse cuál es el fundamento de la empleada por los tres magos de Alarcón. En las tres comedias estudiadas, cada uno de ellos utiliza la magia de manera diferente y para fines distintos, que llevan a desenlaces diametralmente opuestos. No obstante, la fuente de la magia es siempre la misma: un pacto con el diablo. De todas formas resulta interesante que tanto la presentación como el tipo de pacto difieren considerablemente en cada comedia.

La cueva de Salamanca y la magia natural

En *La cueva de Salamanca*, los conocimientos del protagonista se presentan como resultado del aprendizaje de la mágica ciencia con el mago Merlín[22]. En ningún momento vemos al mago Enrico invocar al diablo, pero las autoridades católicas, representadas en la pieza por un pesquisidor y un fraile dominico, le acusan de haber recurrido a un pacto diabólico, porque les parece la única explicación posible de sus poderes. De hecho, la tratadística antisupersticiosa desde san Agustín a santo Tomás explica la eficacia de prácticas mágicas con la alianza –aunque fuera de manera implícita– con demonios[23].

Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 225-253, pp. 231-232. Véase en la misma obra el capítulo XVI de Montaner Frutos, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 627-849.

22 *La cueva de Salamanca*, vv. 379-394: «Al fin topé en Italia un eminente / en las ciencias varón, Merlín llamado; / procuré su amistad, y cautamente / a la estrecha llegué de grado en grado; / él, que mi inclinación y intento siente, / a mis letras y ingenio aficionado, / conmigo liberal, del alma rica / los más altos tesoros comunica. / Aprendí la sutil quiromancía, / profeta por las líneas de las manos; / la incierta judiciaria astrología, / émula de secretos soberanos; / y con gusto mayor, nigromancía, / la que en virtud de caracteres vanos / a la naturaleza el poder quita, / y engaña, al menos, cuando no la imita».

23 Véanse Roland Götz, «Der Dämonenpakt bei Augustinus», en *Teufelsglaube und Hexenprozesse*, ed. Georg Schwaiger, München, Beck, 1987, pp. 57-84; Dieter Harmening, *Superstitio: Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters,* Berlin, Schmidt, 1979; Thomas Linsenmann, *Die Magie bei Thomas von Aquin,* Berlin, Akademie Verlag, 2000, y Karin Schlapbac, «De divinatione daemonum», en *The Oxford guide to the historical reception of Augustine*, ed. Karla Pollmann, Willemien Otten, James A. Andrews, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 132-134.

Al final del tercer acto de *La cueva de Salamanca* se celebra por orden del rey un debate sobre la licitud de la magia de Enrico. El mago, vestido de traje académico con la borla azul del filósofo, debe defender sus actos de magia enfrentándose a un teólogo, adornado con la tradicional borla blanca de su disciplina.

El inquisidor abre la discusión pidiendo a Enrico que exponga sus argumentos para justificar la enseñanza y la práctica de la magia:

Pesquisidor Sabiendo su Majestad
que por la mágica ciencia
se causan tantos excesos,
por su provisión ordena
que en esta junta de sabios
se dispute y se confiera
si es lícita o no la magia,
y qué fundamentos tenga;
y esto en presencia de todos,
queriendo que todos vean
la verdad, para que aprueben
su rigor o su clemencia.
Proponed, pues, sabio Enrico,
argumentos en defensa
desta ciencia que enseñáis.

[*La cueva de Salamanca*, vv. 2399-2413]

Enrico basa toda su argumentación en la tesis de que la magia es una ciencia natural y «obra / conforme a la naturaleza»[24]. En consecuencia es 'lícita' y 'buena'. Como ejemplo cita las virtudes de palabras y hierbas, caracteres, números, nombres y piedras. En su discurso enfoca particularmente el poder de las palabras, cuyo uso puede tener efectos extraordinarios. Como prueba de ello cita la propia Iglesia, que también «tantos milagros hace / y sacramentos con ellas»[25].

Además, Enrico señala que Dios proveía algunos animales de ciertos poderes. Por ejemplo, el lobo es capaz de enronquecer a quien mira, el basilisco con su mirada mata, el gallo le puede dar miedo al león, y un

24 *La cueva de Salamanca*, vv. 2427-2428.

25 *Ob. cit.*, vv. 2439-3440.

ratón puede intimidar a un elefante[26]. De eso concluye que el hombre, como «rey de la creación», posee virtudes preternaturales también. Cierra su argumentación señalando que Dios le dio a Adán y a Salomón «aquesta ciencia, […] / como mil santos lo prueban»[27] y que simplemente no es posible que Dios, como «fuente de sumo bien»[28], le diera al hombre «cosa mala por sí»[29], concluyendo que «luego la mágica es buena»[30].

En su réplica el teólogo señala que una tal generalización es peligrosa e incierta. Para él, es necesario distinguir diferentes especies de magia según la tripartición tradicional[31] en magia natural, magia artificiosa y magia diabólica[32]. De estos tipos, solo considera lícitos los dos primeros.

---

26 *Ob. cit.*, vv. 2481-2488. Informaciones sobre estas pseudo-características de ciertos animales (reales e imaginarios) originadas en creencias populares de larga tradición se hallan en diferentes fuentes. García Valdés remite en su edición de *La cueva de Salamanca* (p. 214); a Pedro Mexía, *Silva de varia leccion*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, II, 39 y II, 2; Andrés de Laguna, *Pedacio Dioscórides, Anazarbeo (1555)*, ed. Teófilo Hernando Ortega, Madrid, Instituto de España, 1968-1969, p. 573; San Isidoro, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta, Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, XII, 4, 6, y a Claudio Eliano, *Historia de los animales*, ed. J. Vara Donado, Madrid, Akal, 1989, III, 31 y XIV, 9. Además de las obras citadas por la editora de Alarcón, habría que tomar en consideración los bestiarios medievales. El *Aberdeen Bestiary* nos informa de que «It [the wolf] has this characteristic, that if it sees a man first, it takes away his power of speech and looks at him with scorn, as victor over the voiceless», ABERDEEN UNIVERSITY, «Aberdeen Bestiary», ‹https://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti›, consultado el 19 de octubre de 2015, f. 17r. «The basilisk is the king of crawling things and can kill with a glance», *ob. cit.,* f. 66. «The lion fears the cock, especially the white one», *ob. cit.,* f. 8r. «Elephants have a lively intelligence and a long memory; […] they flee from a mouse […]», *ob. cit.,* f. 10r.

27 *La cueva de Salamanca*, vv. 2494-2496.

28 *Ob. cit.* v. 2499.

29 *Ob. cit.* v. 2497.

30 *Ob. cit.* v. 2500.

31 Según la definición que ofrece el *Diccionario de Autoridades* de 1734, accesible a través de la página web ‹http://web.frl.es/DA.html›, la palabra «magia» significa «Ciencia o arte que enseña a hacer cosas extraordinarias y admirables», y a continuación está sistematizada en «magia artificial», «magia natural» y «magia negra». Véase al respecto Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro,* Valencia, Universitat de València, 2010, p.16. Aparte de esto, facilita el jesuita Martín del Río explicaciones detalladas de los tres tipos en las *Disquisitionum magicarum* (1599-1600): trata la magia natural y artificial en el Libro I y la magia demoniaca en el Libro II. Véase al respecto Martín Antonio Del Río, *La magia demoníaca: Libro II de las Disquisiciones mágicas*, ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991.

32 *La cueva de Salamanca*, vv. 2507-2514.

Se sobreentiende que la magia diabólica queda descartada aunque se presente muy a menudo bajo la apariencia de magia natural debido a los engaños del diablo. Sigue afirmando que la transformación de cualquier cuerpo u objeto solamente puede ser provocado por una fuerza sobrenatural que no se origina en Dios, y por consiguiente tiene que ser obra del diablo. Refuta el argumento de Enrico de que la Iglesia pueda causar milagros a través de palabras y ceremonias, subrayando que no son las propias palabras las que provocan efectos maravillosos, sino el poder de Dios. En el caso de la magia practicada por Enrico tampoco son las palabras o los rituales los que tienen efectos sobrenaturales, sino la fuerza diabólica que se esconde detrás de ellos.

La distinción entre el bien y el mal le incumbe a la interpretación del teólogo. Solo él tiene la autoridad para determinar qué fuerzas son un don de Dios y cuáles se originan en el poder del diablo. Aunque la estructuración retórica de su refutación sea impresionante, su argumentación no va más allá de sutilezas escolásticas. En suma, el teólogo no consigue probar definitivamente la influencia del mal en las actuaciones de Enrico, sobre todo porque el mago no ha practicado ningún maleficio, ni ha causado graves daños. A pesar de esto, el mago admite sus errores y se muestra consciente de su culpabilidad. A causa del arrepentimiento de Enrico, el pesquisidor anuncia que no va a ser castigado, porque el rey opta por la clemencia:

> Esto que veis ha ordenado
> su Majestad por que vea
> esta escuela la justicia
> con que estas artes condena,
> porque así no habrá ya alguno
> que la estudie ni defienda;
> lo cual en todos sus reinos
> prohíbe con graves penas.
> Con esto su Majestad,
> teniendo esperanza cierta
> de que en pechos tan leales
> habrá la debida enmienda,
> por mostrar el grande amor
> que tiene a aquestas escuelas,
> todas las culpas pasadas
> […]

perdona a los delincuentes,
y encarga que en recompensa
desta merced, sus justicias
le respeten y obedezcan.
[*La cueva de Salamanca*, vv. 2675-2696]

No sorprende que Enrico se deje convencer por la 'agudeza' de «los contrarios argumentos»[33] y se someta a la autoridad del teólogo, ya que sin confesión esperará un severo castigo.

Cabe preguntarse si el motivo del teólogo simplemente refleja la opinión del autor, o si un hombre de leyes como Alarcón a lo mejor quería criticar, de manera sutil, los principios del juicio del teólogo, como representante de la Iglesia. Si lo primero fuera cierto, Enrico no habría acabado sin castigo alguno. El hecho de que quede impune parece apoyar la interpretación de que Alarcón no siguió la opinión jurídica de la Iglesia.

Sea como fuere, es indiscutible que el mago era culpable de obstrucción a la justicia y de la liberación de un preso, lo que requiere que por lo menos se ponga en escena la expiación de Enrico. Con ella, Alarcón sigue fomentando la ética de que el individuo está obligado a respetar el orden social, lo que resulta en la indispensable subordinación de Enrico al rey como autoridad suprema.

La prueba de las promesas y el pacto implícito con el diablo

En *La prueba de las promesas* el autor presenta el pacto de forma implícita, aunque existen indicios de que don Illán tiene trato con el diablo. Después de crear la ilusión, aparece un caminante que le transmite a don Juan la noticia sobre su ascenso a Marqués de Tarifa. El siguiente diálogo entre el mensajero y don Illán revela que se trata de un demonio familiar:

Caminante *Aparte a* [*don*] *Illán.*
Ya con fantástico cuerpo
he obedecido a la fuerza

33 *La cueva de Salamanca*, v. 2665.

de tus conjuros, Illán,
mira si otra cosa ordenas.

Don Illán Que prosigas la ilusión
que le ha obligado a que crea
que es de Tarifa marqués,
hasta que de sus promesas
el engaño o la verdad
me descubra la experiencia
que, como verás, agora
tengo de hacer la primera.

[*La prueba de las promesas*, vv. 921-932]

Esta escena demuestra claramente la relación amo-criado entre mago y demonio: obedeciendo al mago, el demonio efectúa los hechizos, mientras que el mago meramente pasa sus órdenes a su familiar a través de prácticas mágicas y conjuros. Por lo tanto, la magia resulta de la interacción del poder diabólico del caminante-demonio y la ciencia del mago.

Caminante Fácil es cuanto emprendieres
a mi poder y a tu ciencia

[*La prueba de las promesas,* vv. 1033-1034]

Curiosamente, el demonio aparece solamente dos veces en el escenario –y siempre en forma de caminante–. A diferencia del diablo en *Quien mal anda*, el caminante no está identificado como *demonio*, ni designado como *Belcebú*[34], sino que tiene una actuación discreta y sutil, por lo cual revela su verdadera función únicamente al espectador atento. Eso nos lleva a suponer que Illán haya pactado con el diablo, aunque este hecho no sea presentado de forma tan explícita como en *Quien mal anda en mal acaba*.

En nuestra comedia, el mago protagonista don Illán no es castigado por haberse servido de prácticas mágicas ilícitas. No solo queda impune, sino que incluso es premiado por haber descubierto los vicios de un hombre inmoral. Puede sorprendernos que las prácticas mágicas de don Illán no hayan sido objeto de inspección por parte de la Inquisición,

34 Para denominaciones del diablo véase Yvette Cardaillac Hermosilla, *Los nombres del diablo: Ensayo sobre la magia, la religión y la vida de los últimos musulmanes de España, los moriscos,* Granada, Universidad de Granada, 2005.

como es el caso en otras comedias alarconianas. Cabe la posibilidad de que Alarcón evitara el castigo porque las intenciones del mago eran buenas y moralmente válidas, puesto que quería poner a prueba el carácter de los pretendientes de su hija. Esto corresponde a la función moral que tenía que cumplir la comedia, mostrando cómo se castigan los vicios y transgresiones y cómo se premia el comportamiento virtuoso. Para Alarcón, la ilicitud de la magia parece ser menos importante que el afán ético subyacente, por lo que el mago es eximido de cualquier pena.[35] Observa Alberto Ortiz:

> Prácticamente toda la fábula es una ilusión, si bien sirviente de la verdad y con fines morales; sin esta excusa el recurso alarconiano podía ser anatemizado [*sic*] porque las ideas demonológicas de la época liaban toda manifestación ilusoria a las variantes del pacto diabólico. Lo salva de la censura erudita el hecho de que se trate de una representación con fines edificantes y que el personaje que resulta responsable de todo el engaño lo haya realizado para preservar la honra de su hija, escarmentar y revelar las aviesas intenciones del personaje malvado, quien en realidad nunca está en control del poder que la magia le pudiese proporcionar al utilizar en su favor los conocimientos arcanos, pues es una fantasía que se desvanece en cuanto queda clara la doblez de su personalidad[36].

Alarcón proclamaba un profundo concepto ético que establece dentro de la ilusión de don Illán. Esta sirve como instrumento para revelar vicios e intenciones malvados. Por lo tanto, es precisamente el engaño del mago lo que al final produce el desengaño.

Quien mal anda en mal acaba y el pacto explícito con el diablo

En *Quien mal anda en mal acaba*, el morisco Román Ramírez hace un pacto explícito con el diablo para conseguir el amor de doña Aldonza, que está prometida a don Juan. Según observa Martín de Castañega en

35 Al respecto véase Whicker, *The plays*, pp. 128-129.

36 Alberto Ortiz, *Diablo Novohispano: Discursos contra la superstición y la idolatría en el Nuevo Mundo,* Valencia, Universidad de Valencia, 2012, p. 142.

su *Tratado de las supersticiones y hechicería*, el amor no correspondido es un motivo recurrente para invocar al diablo: «A los que no ponen rienda a sus apetitos venéreos y carnales, ligeramente los ciega [el demonio] y los trae a buscar su favor»[37]. Este es el caso de Román que justifica su impetración de un demonio con sus penas de amor, por las cuales afirma haber perdido su libre albedrío, un lugar común de la literatura castellana desde la Edad Media[38]:

Román No puedo más, no soy mío;
miente la opinión, que pone
siempre elección de los actos
en la voluntad del hombre;
miente, que no hay albedrío.
Ley es todo, todo es orden
dispuesto por los influjos
de los celestiales orbes;
pues te sigo, bella Aldonza,
forzado de mis pasiones,
como el acero al imán
y como la aguja al norte;
[*Quien mal anda en mal acaba,* vv. 141-152]

El protagonista se presenta como esclavo de sus pasiones contra las que no puede oponerse y está dispuesto a satisfacer sus deseos a toda costa:

Román ¿Hay un demonio, que escuche
estas quejas, estas voces,

37 Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechizerias*, p. 28.

38 «The principal Spanish writers against magic and superstition, Barrientos, Castañega, Ciruelo and Vitoria based their teachings on the principles formulated by St.Augustine and St.Thomas. All Catholic theologians agree that the source of black magic and of most types of divination is the devil, who uses his "angelic" endowments to attract men and eventually possess their souls. The material objects or words used by magicians to perform their extraordinary actions do not have power themselves, therefore Satan must be the source of that power. The devil cannot penetrate into the mind of man nor force his will, but he can tempt him by inciting his passions and using previous knowledge. A lustful man who does not control his passions soon falls prey to Satan and, in some cases, makes a pact with him», Espantoso Foley, *Occult Arts and Doctrine,* pp. 70-71.

y por oponerse al Cielo
dé remedio a mis pasiones?
[*Quien mal anda en mal acaba,* vv. 165-168]

De hecho, aparece un diablo, llamado Belcebú, que ofrece sus servicios a Román, quien accede a cumplir con lo que requiere un pacto explícito: cambia de nombre, renuncia a Dios, jura vasallaje al diablo y firma este pacto con su propia sangre, un motivo recurrente desde *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf del siglo XIII. Al escenificar estos detalles del pacto, Alarcón sigue las ideas sobre la alianza diabólica, que exponen por ejemplo Martín de Castañega en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías* y Martín del Río en las *Disquisiciones mágicas*[39].

Al igual que Enrico, Román Ramírez de *Quien mal anda* tiene que justificarse ante un tribunal de la Inquisición por su dedicación a la magia demoníaca, pero a diferencia de aquel, este paga sus pecados con la muerte.

Esto se debe no solo al pacto con el diablo, sino también y sobre todo a la razón por la que emplea las artes mágicas: con el fin de gozar a doña Aldonza, Román y su demonio familiar emplean varios tipos de engaño como ilusiones mágicas para separar a Aldonza y a Juan. Además, por hechizos causan la enfermedad de Aldonza para que Román, disfrazado de médico, pueda tener acceso a la dama noble.

Estas maniobras fraudulentas, más el pacto explícito con el demonio, son las causas del deterioro moral de Román, y hacen indispensable su castigo. Por lo tanto, la obra acaba con la aparición de dos familiares del Santo Oficio que lo prenden y restauran así el orden. A diferencia de Enrico, Román, por la gravedad de sus delitos, no merece ninguna clemencia, así que Alarcón, mediante la voz de don Juan, comunica al público que

preso en Toledo murió
Ramírez, y relajado
en su estatua, por su ciego
delito pagó en el fuego
el cadáver su pecado.
[*Quien mal anda en mal acaba,* vv. 2723-2727]

39 Véanse Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, p. 33; Del Río, *La magia demoníaca*, p. 189, así como el estudio de Fernández Rodríguez, *El pacto con el diablo en la comedia barroca,* pp. 19–20.

De esta manera, Alarcón expresa su reprobación tanto de la conducta de Román como de sus intenciones al utilizar la magia, demostrando de esta forma su ortodoxia[40]. En *Quien mal anda* el dramaturgo sigue la crítica de Tomás de Aquino, el cual opina que no solo el uso de la magia por sí es inmoral, sino el hecho de que los pactantes la utilicen mayoritariamente para fines personales y profanos, y a menudo ilegítimos, como por ejemplo el adulterio, el robo, el homicidio, etc[41].

En aquellos tiempos los debates sobre la ilicitud de la comedia a menudo giraban en torno a su efecto negativo sobre los espectadores; según los católicos ortodoxos, ejercía una influencia negativa sobre el público y provocaba un comportamiento pecaminoso[42]. Por consiguiente, un autor de comedias necesitaba justificar el empleo de elementos tan problemáticos como la magia para evitar la persecución o ser censurado. En cuanto a las comedias de Alarcón, nuestro autor intentaba justificar la magia por el provecho pedagógico de sus efectos en beneficio de la sociedad: la utilización de elementos ocultos siempre sirve para el adoctrinamiento moralizante de los espectadores.

A través de la condena de Román por la Inquisición, el autor señala la nulidad y el carácter efímero tanto de los deseos mundanos como de todo lo creado por magia. También cabe citar el ejemplo de la exculpa-

---

40 Desde la perspectiva eclesiástica, el pacto diabólico significa un delito doble. En primer lugar, el pacto con el diablo requiere la veneración de Satanás, lo que implica la apostasía de Dios y por consiguiente es tratado como herejía. Además, se considera un sacrilegio el propio ejercicio del arte mágica. Véase al respecto Helmut Birkhan, *Magie im Mittelalter,* München, Beck, 2010, p. 161.

41 Véase Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science: The First Thirteen Centuries,* New York, Columbia University Press, 1964, p. 604.

42 «[Die] Einbindung [der *cofradías*] war aber auch für das Theaterwesen von Vorteil, verhinderte sie doch (von kurzfristigen Ausnahmen abgesehen), dass sich die von theologischer Seite immer wieder erhobenen Forderungen nach einem generellen Verbot des Theaters als einem Ort der Sünde tatsächlich durchzusetzen vermochten» (*Spanische Literaturgeschichte,* ed. Hans-Jörg Neuschäfer, Stuttgart, Metzler, 2006, p. 157). Véanse al respecto también Marc Vitse, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, [1988] 1990, pp. 229-250 y Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 7: «El primer libro entero escrito contra el teatro lleva la fecha de 1609 y el último la de 1814. Antes de aquella fecha, ya incidentalmente, en obras de índole diversa o ya en consultas, pareceres y otros documentos, se había discurrido en pro y en contra del espectáculo cómico; y la lucha, que precedió a la constitución de nuestro genuino teatro, le acompañó inseparablemente en toda su historia con un ardor y constancia de que no hay ejemplo en ninguna literatura».

ción de Enrico, que puede ser interpretada como proclamación de la fe católica como único camino verdadero hacia el conocimiento. Simultáneamente, nuestro dramaturgo siempre revela el peligro del orden social del mundo real por medios supuestamente simples –sean la magia o meras mentiras–, por lo cual sensibiliza a los espectadores para actuar con responsabilidad dentro del orden cristiano[43].

Al mismo tiempo Alarcón critica la sociedad contemporánea de España conforme a la iglesia cuando expone la credulidad de la gente, sus supersticiones y su disposición a ser seducidos por vías aparentemente simples, pero prohibidas.

Sin embargo, la pregunta sigue siendo, por qué Alarcón –si su objetivo hubiera sido la producción de piezas ejemplares de enseñanza– en última instancia no castiga a sus personajes, en consonancia con la ortodoxia[44].

Obviamente, para Alarcón el valor moral de las acciones de sus personajes era más importante que su condena según las doctrinas de la Iglesia[45]. La cuestión de la causa de la magia está subordinada al propó-

43 Esta técnica ejemplifica particularmente *La prueba de las promesas*, ya que es obvio que todos los personajes –aunque engañados por un espejismo– siempre son capaces de elegir entre el bien y el mal, que es nada menos que una referencia a la ilusión de la «vida real» en el sentido del engaño cristiano y que debe demostrar que ni siquiera la influencia mágica puede liberar a la gente de su obligación moral a obrar bien, ni de su libre albedrío. «[C]omo que una de las funciones del teatro del Siglo de Oro era de enseñar, Alarcón siempre tenía que poner los elementos de su comedia dentro de un marco ortodoxo y católico, donde el hombre mismo y no las estrellas escoge su propio destino», Mary-Anne Lee Vetterling, «La magia en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Cuadernos americanos,* 39.4, 1980, pp. 230–247, p. 233.

44 Así sigue siendo impune don Illán, cuyas habilidades mágicas se basan obviamente en un pacto con el diablo; tal como Enrico, cuyas actividades también son de origen diabólico, según el teólogo. Por el contrario, incluso parece manifestarse cierta simpatía del autor por sus magos que los salva de una pena realmente «necesaria». En el caso de Enrico podría argumentar que su renuncia y la aceptación de las doctrinas católicas lo salva del castigo, pero tanto su repentino cambio de corazón después de la apasionada defensa de su magia y la clemencia por parte de la Iglesia parecen muy idealizados. Don Illán, por otra parte, no necesita defenderse ante las autoridades eclesiásticas y permanece impune.

45 Véase José María Castro y Calvo, «El resentimiento de la moral en el teatro de Don Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Filología Española*, 26, 1942, pp. 282–297, p. 283: «En Ruiz de Alarcón, ante todo y sobre todo, hallamos la sustitución de la moral convencional de la comedia por los conceptos propiamente morales; con este motivo todos los personajes aparecen elevados sobre el coturno, hasta el gracioso que ha evolucionado para convertirse en criado más o menos discreto […]».

sito de usarla en cuanto al juicio sobre aquellas actividades. Si las prácticas mágicas sirven para el mantenimiento y la confirmación del orden moral cristiano y si se justifican por su altruismo, bien pueden implementar prácticas ilegítimas para la Iglesia Católica. Así, su interpretación de los términos de las artes permitidas o autorizadas se distingue considerablemente de la *opinio communis* contemporánea, ya que depende más bien del objetivo de la aplicación –el interés personal y el detrimento, o el altruismo y la buena disposición–. Alarcón pone el enfoque en las virtudes sociales y normas éticas de convivencia en vez de seguir restrictivamente la doctrina católica contemporánea.

Bibliografía

Aberdeen University, «Aberdeen Bestiary», ‹https://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti›, consultado el 19 de octubre de 2015.

Álvarez Barrientos, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1986.

— «Problemas de género en la comedia de magia», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Amsterdam, Rodopi, 1989, t. I, pp. 301–310.

Banfi, Patricio, «Prólogo», en *La verdad sospechosa; Las paredes oyen; Ganar amigos,* México, Editores Mexicanos Unidos, 1981, pp. 5–9.

Birkhan, Helmut, *Magie im Mittelalter,* München, Beck, 2010.

Bubello, Juan Pablo, «La cabeza encantada: risa y polémicas antimágicas en el Quijote de la Mancha», en *Historia moderna*, ed. González Mezquita, María Luz, Mar del Plata, Eudem, 2009, pp. 101–112.

Cardaillac Hermosilla, Yvette, Los nombres del diablo: Ensayo sobre la magia, la religión y la vida de los últimos musulmanes de España, los moriscos, Granada, Universidad de Granada, 2005.

Caro Baroja, Julio, *Vidas mágicas e Inquisición,* Madrid, Ediciones Istmo, 1992.

Castañega, Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechizerias*, ed. Juan Robert Muro Abad, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

Castro y Calvo, José María, «El resentimiento de la moral en el teatro de Don Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Filología Española*, 26, 1942, pp. 282–297.

Ciruelo, Pedro, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 2003.

Costamagna, Carla y Giulia Poggi, Magia, astrologia e amore nelle commedie di Lope de Vega: Tesi di laurea, Pisa, Università di Pisa, 1983.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1904.

Del Río, Martín Antonio, *Disquisitionum magicarum libri sex,* Maguncia, Albin, 1612.

— La magia demoníaca: Libro II de las Disquisiciones mágicas, ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991.

Eliano, Claudio, *Historia de los animales*, ed. J. Vara Donado, Madrid, Akal, 1989.

Espantoso Foley, Augusta, «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Jaime Sánchez Romeralo, Norbert Polussen, Nijmegen, Universiteit Nijmegen, 1967, pp. 319–326.

— Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón, Genève, Librairie Droz, 1972.

— «The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*», *Hispanic Review*, 51.1, 1983, pp. 29-41.

Fernández Rodríguez, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca,* Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.

— «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 225-253.

Froldi, Rinaldo, «"El ganso de oro" de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 113–128.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Introducción», en *La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9–74.

GERNERT, Folke, «La textualización del saber quiromántico: La lectura de la mano en Lope de Vega», en *El texto infinito*, ed. Cesc Esteve, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 559–575.

GÓMEZ VILLEGAS, Nicanor, «Implicaciones teológicas de "El pacto con el demonio" en la tradición literaria áurea», *Hipertexto,* 4, 2006, pp. 75–98.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «El festín interrumpido: Magia demoníaca y "transubstanciación" en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», en *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*, ed. María Dolores González Martínez, Lleida, Editorial Milenio, 2011, pp. 121–138.

GÖTZ, Roland, «Der Dämonenpakt bei Augustinus», en *Teufelsglaube und Hexenprozesse*, ed. Georg Schwaiger, München, Beck, 1987, pp. 57–84.

GUASTAVINO GALLENT, Guillermo, «La leyenda de la cabeza», *Revista de la Filología Española,* 26, 1942, pp. 42–79.

HARMENING, Dieter, Superstitio: Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters, Berlin, Schmidt, 1979.

LAGUNA, Andrés de, *Pedacio Dioscórides, Anazarbeo (1555)*, ed. Teófilo Hernando Ortega, Madrid, Instituto de España, 1968-1969.

LARA ALBEROLA, Eva, Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro, Valencia, Universitat de València, 2010.

— «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 367–432.

LINSENMANN, Thomas, *Die Magie bei Thomas von Aquin,* Berlin, Akademie Verlag, 2000.

MARTÍNEZ BLASCO, Ángel, «Introducción», en *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, pp. 1–78.

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia leccion*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989.

MONTANER FRUTOS, Alberto, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Albe-

rola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 627–849.

Moreto, Agustín, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. II, pp. 1-179.

Neuschäfer, Hans-Jörg (ed.), *Spanische Literaturgeschichte,* Stuttgart, Metzler, 2006.

Nieremberg, Juan Eusebio, Curiosa y oculta filosofía: Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias questiones naturales, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006.

Oleza, Juan y Teresa Ferrer, «Introducción», en *Las paredes oyen ; La verdad sospechosa*, ed. Juan Oleza, Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986.

Ortiz, Alberto, Diablo Novohispano: Discursos contra la superstición y la idolatría en el Nuevo Mundo, Valencia, Universidad de Valencia, 2012.

Parker, Alexander Augustine, The theology of the Devil in the drama of Calderón: A paper read to the Aquinas Society of London in 1957, London, Blackfriars, 1958.

Pavia, Mario N., Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs, New York, Spanish-American Printing Co., 1959.

Porteiro Chouciño, Ana María, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral,* 2, 2010, pp. 83–104.

Real Academia Española, «Diccionario de Autoridades», ‹http://web.frl.es/DA.html›, consultado el 19 de octubre de 2015.

Reed, Cory, «Ludic Revelations in the Enchanted Head Episode in Don Quijote (II, 62)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 24, 2001, pp. 189–216.

Ruiz de Alarcón, Juan, *La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013.

— «La manganilla de Melilla», en *Obras Completas II*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 183–270.

— *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993.

San Isidoro, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

Schlapbach, Karin, «De divinatione daemonum», en *The Oxford guide to the historical reception of Augustine*, ed. Karla Pollmann, Willemien Otten y James A. Andrews, Oxford, Oxford Univ. Press, 2013, pp. 132–134.

Thordike, Lynn, A History of Magic and Experimental Science: The First Thirteen Centuries, New York, Columbia University Press, 1964.

Vetterling, Mary-Anne Lee, «La magia en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Cuadernos americanos,* México, DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 39.4, 1980, pp. 230–247.

Vitse, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.

Whicker, Jules, *The Plays of Juan Ruiz de Alarcón,* Woodbridge, Tamesis Books, 2003.

La transmisión de la Alta Magia renacentista en el teatro popular del siglo XVIII: La comedia de magia como teatro de la memoria y libro de invocaciones

Ana Contreras Elvira
Real Escuela Superior de Arte Dramático

En el siglo XVIII, momento en el que se va a dar el giro definitivo hacia una nueva concepción del mundo racionalista, científica y capitalista, la comedia de magia triunfa en los escenarios españoles, manteniendo viva, en cierto modo, una tradición compleja y antiquísima: la de la Magia. Así, estas comedias funcionarán como teatros de la memoria, libros de historia y de invocaciones para no olvidar a personajes históricos como Apolonio de Tiana, Pietro Baialardo y Juan de Espina, o episodios como la caza de brujas. Más importante todavía, a lo largo de sus páginas se refieren o representan los conocimientos fundamentales, esotéricos y filosóficos, contenidos en los libros de alta magia de magos renacentistas, neoplatónicos y cabalistas, como della Porta y Agripa. Asimismo, en los magos y magas de las comedias reconocemos las cualidades del mago enunciadas por Pico della Mirandola y Francesco Giorgi, que proponen un modelo de personalidad estudiosa y emancipada. Por otro lado, el paradigma de pensamiento que sostiene el mundo de las comedias es la teoría de los cuatro elementos de Ramón Llull y el objetivo del mago es lograr la *harmonia mundi,* la armonía de las esferas que teorizaran los pitagóricos y recuperó Giorgi. Finalmente, los distintos efectos escenotécnicos se relacionan directamente con las diversas mancias que provienen de una tradición todavía más antigua.

La Alta Magia renacentista

> *En total, es magia aquello cuya causa está mayormente oculta a la razón y difícil de aclarar.*
> Liber Picatrix.

Las prácticas mágicas y ocultistas, derivadas de los cultos paganos, no desaparecieron con el cristianismo y pervivieron en la Europa medieval.

> A pesar del cambio de escenario, la magia, la brujería, la adivinación y otras artes esotéricas consiguieron mantenerse como expresiones fundamentalmente paganas. Tenían la supervivencia asegurada porque ofrecían una forma alternativa de búsqueda de respuestas a la existencia humana, respuestas que el cristianismo no había sido capaz de dar […] El teatro español desde sus comienzos hasta el siglo de Oro describe esta realidad. Nos muestra que incluso en un país europeo tan cristianizado como España existe un sustrato pagano que desafía todos los intentos de erradicación[1].

En España, la práctica de estas artes debía de estar tan extendida que Alfonso X establece en *Las siete partidas* las definiciones de todas estas actividades, determina cuáles son lícitas y cuáles están prohibidas, y asigna las penas correspondientes a estas últimas. Así, está prohibida la adivinación en sus diferentes modalidades –excepto la astrología si es realizada por sabios–, la necromancia, los brebajes mágicos, las figuras de cera y otros hechizos para enamorar[2]. A Alfonso X debemos también la traducción de un famoso libro de magia talismánica hispano-árabe, el *Liber Picatrix*, cuya difusión llegaría hasta el siglo XVIII.

Después, todo ese sustrato mágico fue considerado herejía, perseguido y prácticamente erradicado en uno de los mayores genocidios de la Historia europea, la caza de brujas (y brujos) llevada a cabo por la Inquisición a finales de la Edad Media. En su excelente *Calibán y la bruja*, la profesora Silvia Federici ha estudiado las implicaciones políticas de este episodio funesto. Se trataba de acabar con las nociones aparejadas

---

1 Robert Lima, *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, RESAD-Fundamentos, 2010, p. 46.

2 Robert Lima, *Prismas oscuros,* pp. 19-20.

a las prácticas mágicas e imponer una nueva visión del mundo, la del incipiente capitalismo:

> La erradicación de estas prácticas era una condición necesaria para la racionalización capitalista del trabajo, dado que la magia aparecía como una forma ilícita de poder y un instrumento *para obtener lo deseado sin trabajar*, es decir, aparecía como la puesta en práctica de una forma de rechazo al trabajo. «La magia mata a la industria», se lamentaba Francis Bacon, admitiendo que nada encontraba más repulsivo que la suposición de que uno podía lograr cosas con un puñado de recursos inútiles y no con el sudor de su propia frente […] la mera existencia de creencias mágicas era una fuente de insubordinación social[3].

Situar la producción y el dinero como valores hegemónicos, suponía sustituir la idea de comunidad por la de individuo y la de propiedad comunal por propiedad privada. La capacidad re-productora de las mujeres pasaba a tener la consideración de actividad económica y los cuerpos humanos, la de máquinas y mercancías.

La caza de brujas y el capitalismo acabaron con una forma de entender el mundo, pero no terminaron con el interés del ser humano por descubrir los misterios del orbe y de la existencia, base de todo conocimiento mágico. De hecho, ocurrió lo contrario; mientras entre la clase baja o popular pervivió lo que podemos llamar *superstición*, en el Renacimiento el estudio de la Magia y el ocultismo se desarrolló entre los intelectuales más preeminentes y los poderosos –quizás porque la nueva concepción del Poder, calificado como *absoluto*, requería poseer también el Saber absoluto. En su intento de volver a una supuesta época dorada del pasado, el humanista del Renacimiento recupera también los grandes libros de la magia antigua. Solo que, como ha demostrado Frances Yates, se cometió un error de datación: todas estas obras fueron escritas en los siglos II y III d.C.:

> En realidad, [el mago renacentista] no hacía más que volver al marco pagano del Cristianismo primitivo, a aquella concepción religiosa del mundo, fuertemente impregnada de in-

3 Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria,* Madrid, Traficantes de sueños, 2010, pp. 194-196.

> fluencias mágicas y orientales, que había constituido la versión gnóstica de la filosofía griega y el refugio de los paganos hastiados que buscaban una respuesta al problema de la vida, distinta de la que les ofrecían sus contemporáneos, los primeros cristianos[4].

Así el *Corpus Hermeticum*, o sea, las obras completas atribuidas al supuesto sacerdote egipcio Hermes Trimegisto, llegó a Europa en 1460 a instancias de Cosme de Médicis. En su corte y la de su nieto Lorenzo trabajan dos de los grandes magos renacentistas, Ficino y Pico della Mirandola, introductores del hermetismo, el neoplatonismo y la cábala cristina. Otras cortes renacentistas serán también lugares de encuentro de magos, como la de Isabel I de Inglaterra, la de Rodolfo II de Praga, o la española de Felipe II. A España llegaron y se publicaron en ella las obras de los más destacados cultivadores de la *filosofía oculta*, como se denominaba esta *alta magia* o *magia docta* en el Renacimiento. Además de los ya nombrados, se publicaron textos de John Dee (*Monas Hieroglyphica,* 1564), Robert Fludd (*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia,* 1617), Cornelio Agripa (*De occulta philosophia libri tres*, Colonia, 1533), Giulio Camillo (*L'Idea del Theatro, 1544*), Francesco Giorgi (*De harmonia mundi totius,* 1525), etc. Como cuenta René Taylor en su libro *Arquitectura y magia* (2006) sobre la construcción del Escorial[5], tanto la biblioteca de Felipe II como la de su arquitecto Juan de Herrera estaban bien provistas de libros de Camillo, Ficino, Bruno, Ramón Llull y Dee[6], por quien Herrera sentía un gran

---

4 Frances Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 18.

5 René Taylor, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial*, Madrid, Siruela, 2006. Taylor nos revela la identificación entre Felipe II y el rey Salomón, sus respectivos padres (Carlos V y David), y la asociación entre el Escorial y el templo de Salomón. Para Herrera, el arquitecto es un mago, el palacio el resultado de una operación mágica y, por lo tanto, el Escorial un edificio hermético.

6 John Dee, además de mago fue un gran científico y arquitecto. Como plantea Frances Yates, *Theatre of the world*, Chicago, Barnes & Noble, 2009, seguramente fue el arquitecto de The Globe. Véase Ana Contreras, «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», *ADE teatro*, 131, 2010, pp. 83-94. Sus libros científicos más importantes son el *Propaedeumata Aphoristica* (1558), sobre matemáticas, física, astrología y magia, en el que se anticipa, en cierto modo, a la Ley de la gravedad de Newton, una traducción y edición de los *Elementos,* de Euclides (1570) y el *Parallacticae commentationis praxosque* (1573), que contiene métodos trigonométricos para calcular la distancia de la

aprecio, entre otros. Hay que recordar que la corte española de Felipe II tuvo una relación muy estrecha con la isabelina y con el Nápoles del XVI, «uno de los principales centros de magia y de donde salieron magos tan notables como Guarico, Porta, Bruno y Campanella»[7].

En las comedias de magia del XVIII se hace referencia directa o indirecta a estos magos o a sus enseñanzas. Así, en la primera parte de *El asombro de Jerez*, Juana la Rabicortona afirma:

> Quién ha aprendido
> en la Mágica de Porta,
> que la contiene este libro *(saca un libro)*
> a hacer mayores portentos,
> que Juana el nuevo prodigio
> de Jerez […]
> [*El asombro de Jerez*, p. 16][8]

Se refiere a *Magia Naturalis*, de Giambattista della Porta, publicado en 1558, un tratado científico de la época en el que se explica, en concreto, el funcionamiento de la cámara oscura y la linterna mágica, típicos ejemplos de magia natural.

En la segunda jornada de la quinta parte de *El mágico de Salerno*, don Juan realiza algunos prodigios en el jardín de la duquesa de Milán. Aunque su magia, en la trama, sí es producto del pacto[9], él alega:

> que esta es una habilidad,
> que de Estudiante he aprendido,

---

estrella conocida como la supernova de Tycho Brahe descubierta en 1572. Pero también tiene otros libros mágicos. «Después de su muerte se encontraron *Mysteriorum Libri Quinque*, cinco libros en el que se recogen todas las sesiones de invocaciones, sus experimentos con la magia angélica y el alfabeto enoquiano, *Mysteriorum Liber Sextus et Sanctus* (*Liber Loagaeth*). Descrito como el "Libro de los Secretos y Llave de este Mundo", su contenido fue revelado por los ángeles. *Compendium Heptarchia Mysticae* y *De Heptarchia Mystica*, libros sobre sus prácticas mágicas y técnicas de comunicación con los ángeles» (Ana Contreras, «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», p. 86).

7 Rene Taylor, *Arquitectura y magia,* p. 47.

8 Cañizares, José de, *Juana la rabicortona, El asombro de Jerez*, primera parte, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769, p. 16.

9 Para mayor conocimiento sobre el origen y sentido del pacto diabólico, véase Robert Lima, *Prismas oscuros,* pp. 50-51.

que llaman la Magia blanca,
en que ni hay pacto ni hechizo,
sino la diversión sola,
como la que habréis oído
de Don Juan de Espina […]
[*El mágico de Salerno*, 5ª parte, p. 14][10]

La alusión a la finalidad de diversión de la magia sitúa a esta, en realidad, en el terreno de la magia artificial teorizada por el jesuita Atanasius Kircher, cuyas enseñanzas recogió en su tratado *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1645). La distinción entre magia natural y artificial es que la primera se basa en los conocimientos de la naturaleza –entraría, pues, en el terreno de las ciencias naturales–, y la segunda es magia aparente, ilusionismo y prestidigitación. Kircher describe cómo hacer distintos ingenios ópticos, mecánicos e hidráulicos con fines lúdicos, y eso serían las habilidades que don Juan ha realizado para la duquesa de Milán.

Sin embargo, el aludido don Juan de Espina, en las obras de Cañizares, se nos presenta como un neo-platónico o teurgo:

Yo nací en España, en donde
desde mis primeros años
estudié la magia blanca,
que es un último y un alto
conocimiento, en extremo,
de los secretos más raros
de la gran filosofía,
las virtudes penetrando
intrínsecas de las cosas
exquisitas, donde hallamos
asombros, que cada día
vemos y experimentamos.
Y aun por eso la llamó
Plotino esclava, que al lado
va de la naturaleza
sus efectos estudiando,
y sus hechos adquiriendo.

10 Juan Salvo y Vela, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, quinta parte, Valencia, Hermanos Orga, 1792, p. 14.

Y una vez que de su mano
la tiene, obra los portentos
que consiguió Alberto Magno,
haciendo hablar la cabeza,
que de yerbas ha formado;
Architas, con las palomas
que iban los aires cortando,
siendo de madera, el fuego
fingido, el mar imitado,
el aire sólido, el día
nocturno el monte volando;
de Rogerio, a quien la Italia
veneró no ha siglos tantos.
Todo esto lo ejecutaba
yo, sin haber deslizado
de la magia natural
el abominable trato
de superstición, prestigio,
nigromancia ni encanto
pues ésa es la magia negra,
cuyo estudio está vedado.

[*Don Juan de Espina en Milán*, vv. 243-280][11]

Como vemos, don Juan alude en primer lugar a Plotino, primer filósofo sistemático de la escuela neo-platónica, y describe sucintamente en qué consiste. Su explicación coincide con esta de Facundo Tomás:

> El neo-platonismo explicaba filosóficamente lo que la magia y las religiones llevaban a la práctica cotidianamente, la presencia de los dioses en sus estatuas, la actuación del mundo de los espíritus en la vida; concebir el universo como una gradación cuya expresión más baja era la materia inerte y las ideas y espíritus puros su manifestación suprema, permitía establecer cortes longitudinales que ponían en conexión determinados elementos del mundo material con otros del espiritual; cada deidad estaba así relacionada con ciertas plantas

11 José de Cañizares, *Don Juan de Espina en su Patria. Don Juan de Espina en Milán*, edición crítica de Susan Paun de García, Madrid, Castalia, 1997.

> o minerales, tenía sus fórmulas rituales específicas y era posible conjurar su presencia actuando mediante las manifestaciones que le eran propias. Lo que estaba estructurado como discurso filosófico en el platonismo y neoplatonismo se transmutaba en magia en su aplicación religiosa; el pensamiento mágico era el correlato de los sistemas de ideas que ligaban el mundo visible y tangible a fuerzas espirituales de cualquier índole[12].

Los otros tres magos aludidos por don Juan de Espina son Architas –siglo IV a. C., filósofo de la segunda generación pitagórica, primero en aplicar la matemática a la mecánica y amigo íntimo de Platón, en cuyas teorías influyó–, y Alberto Magno y Roger Bacon, los dos grandes magos del siglo XIII. El gran prodigio que va a realizar don Juan de Espina en Milán, en el que se sustenta toda la trama, está sacado precisamente de uno de los portentos que se atribuyen a estos dos magos, la elasticidad del tiempo, hacer que unos minutos parezcan meses o años.

La concepción de la magia de otra de las grandes series del siglo, *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez –censor de comedias a la vez que Cañizares era fiscal–, se apoya en las enseñanzas de otro neoplatónico, Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), cuya obra *De occulta philosophia*:

> se divide en tres libros. El primero es sobre la magia natural, o sea la magia del mundo elemental; enseña cómo poner en relación las diferentes sustancias según las simpatías ocultas que existen entre ellas, para llevar a cabo operaciones de magia natural. El segundo libro es sobre la magia celestial, o sea sobre cómo atraer y usar la magia de las estrellas; Agripa califica esta clase de magia de matemática, porque sus operaciones dependen de los números. Y el tercer libro es sobre la magia ceremonial, es decir la magia dirigida hacia el mundo supercelestial de los espíritus angélicos, más allá del cual está el *opifex* Único, o sea el Creador mismo […]. Las doctrinas matemáticas son tales que presentan una necesaria afinidad con la magia, y aquellos que enseñan esta última sin ellas van

12 Facundo Tomás, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo),* Madrid, Antonio Machado, pp. 67-68.

por un camino erróneo, obran en vano y nunca obtendrán el efecto deseado[13].

En la segunda parte de esta serie, la criada Inés explica así quién es su ama:

Señores, contado en plata,
esta es una perseguida
belleza, porque naciendo
noble, igualmente que rica,
se dio a los doctos estudios
de matemática altiva;
y viviendo entre pazguatos
y tontos, (que esta semilla
cunde gracias a Dios, tanto,
que no hay ya donde no asista)
por muchos prodigios suyos,
dieron pues en perseguirla,
y vive aquí retirada
con su hacienda y su familia,
encomendándose a Dios
y haciendo una santa vida.
[*El asombro de Salamanca*, 2ª parte, f. 114 r.][14]

Ante lo que don Manuel responde:

La matemática es arte
cuyo ejercicio, no indica
pacto nigromante alguno;
y así que se la persiga
no es razón […]
[*El asombro de Salamanca,* 2ª parte, f. 114 r.]

Estas afirmaciones, que hoy nos parecen triviales, son en realidad todavía bastante escandalosas en la época. En estos parlamentos se plan-

13 Frances Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 84-85.

14 Nicolás González Martínez, *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca*, segunda parte, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

tean dos cuestiones controvertidas: una, la relación de las matemáticas con la física, y dos, la independencia de la ciencia de toda metafísica. Respecto a la primera, recordemos que uno de los peores delitos durante el siglo XVI y XVII era, precisamente, el de *calcular*, pues se consideraba una actividad demoníaca. De ahí que a los magos se les represente rodeados de libros con números y figuras geométricas y en la realidad se quemasen los libros de matemática como libros de conjuros y se persiguiese a muchos de los magos citados. El mismo Francis Bacon, padre de la ciencia moderna –quien según Frances Yates[15] parte de las premisas de los magos naturales, herméticos y cabalistas–, elude el término *matemáticas* en su obra fundacional, *Novum Organum (*1620), porque en la época de Jacobo I esta disciplina está directamente relacionada con la nigromancia. En el siglo XVIII, las matemáticas se estudian en las universidades españolas, pero es la cátedra menos prestigiosa y peor pagada. El famoso dramaturgo y escritor de almanaques, Torres Villarroel[16], ocupó esta cátedra meramente por aclamación popular[17]. Respecto a la segunda cuestión, en España, a finales del XVII, algunos novatores fueron juzgados y ejecutados por solicitar la separación de ciencia y filosofía –y, por lo tanto, religión–. Todavía en 1724, los profesores de universidad Diego Mateo Zapata y Juan Muñoz Peralta fueron encarcelados[18] por hacer declaraciones más tímidas que las implícitas en los parlamentos de *El asombro de Salamanca*. La primera publicación en la que se aborda de forma explícita la independencia de la ciencia de todo discurso metafísico será en los dos tomos de *Medicina Scéptica y Cirugía Moderna, con un tratado de Operaciones Quirúrgicas* (1722 y 1725) de Martín Martínez (1684-1734), médico honorario del rey, con cuya protección contaba para poder escribir la obra que, sin embargo, suscitó una gran polémica y literatura pro y anti escéptica y pirrónica. En los años siguientes, Felipe V consiguió expulsar del gobierno a tradicionalistas y teólogos, pero al-

15 Frances Yates, *El iluminismo rosacruz*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 168-172.

16 Torres, al parecer, pronosticó la muerte de Luis I, el motín contra Esquilache y la Revolución Francesa.

17 Sobre Torres, véase Epicteto Díaz Navarro y Fernando Doménech Rico, «Introducción» a Diego Torres de Villarroel, *Teatro breve I (Obra profana)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, y Alberto Medina, *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009. También el portal dedicado al escritor en ‹www.cervantesvirtual.com›, dirigido por Manuel María Pérez López.

18 Epicteto Díaz Navarro y Fernando Doménech Rico, «Introducción», p. 19.

guien como Feijoo no se atreve a afirmar explícitamente su adhesión a las teorías de Bacon, Boyle y Newton hasta 1743, dos años después del estreno de la comedia a la que nos referimos. Por supuesto, Feijoo, como toda la teoría e historia de la ciencia hasta hoy, se refiere a los trabajos *científicos* de Boyle y Newton y elude mencionar las actividades mágicas y alquímicas de ambos, sin las cuales, por cierto, nunca hubieran llegado a realizar sus descubrimientos.

Unos años más tarde, en 1749, se estrena *También la ciencia es poder y mágico de Ferrara,* en la que se ve la siguiente mutación en la tercera jornada:

> *Trasmútase todo en el templo de las ciencias, en que se verán todas las pertenecientes a la matemática, aritmética, geografía, náutica, música, astronomía, pintura y filosofía, repartidas entre las columnas con sus atributos. En el centro sobre una hermosa gradería se verá un tabernáculo en que estará la matemática; en los cuatro remates habrá cuatro ninfas, y sobre el de en medio un sol de movimiento*[19].

El mago de Ferrara, Rogerio[20], explica ya abiertamente la relación intrínseca entre magia y matemáticas.

> La matemática es ciencia
> con los artes celebrados
> que de ella dependen; es
> lo que fundamento dando
> a la magia natural
> aquí os representa, Carlos.
> [*El mágico de Ferrara*, f. 32r.]

En la cuarta parte de *El anillo de Giges*, estrenada en 1747, también se asocia matemática y magia escenográficamente, cuando se ve la

---

19 Antonio Flores, *También la ciencia es poder, y mágico de Ferrara,* Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Tea 1-131-1, f. 31r.

20 El personaje está basado muy libremente, seguramente, en Pellegrino Prisciani (1435-1518), bibliotecario, humanista y astrólogo del duque de Este. A Prisciani se debe el diseño del conjunto iconográfico del Palazzo Shifanoja inspirado en el *Picatrix*, la organización de los espectáculos en la corte de Este, y un tratado sobre teatro titulado *Spectacula*. Véase Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Madrid, Itsmo, 2002, pp.156 y ss.

> *estancia de Zoroastres, magnífico salón de alabastro con piedras transparentes, las molduras y cornisas de jaspe negro. En la projetura de cada bastidor, sobre la basa correspondiente, habrá un ábalo grande en que esté pintada una de las artes magas, de suerte que en todos los bastidores están todas con los atributos que se dirá. En el centro, sobre una basa grande, estará un globo matemático y sobre él la estatua a caballo, que a su tiempo vuela y hundiéndose el globo saldrá Zoroastres*[21].

En la primera parte de la serie de *El asombro de Salamanca*, otro personaje describe las actividades mágicas de la maga Cristerna del siguiente modo:

Juan Chamorro Yo iba una noche a su cuarto,
y la vi con tantas velas
(por el hueco que la llave
en la cerradura deja)
que creí que en Barahona[22]
me hallaba ya hasta las trencas.
Ella voceando allá dentro,
gruñendo como una suegra,
por no sé qué ingrato o turco;
zas, de un golpazo se cuela
hacia el techo, y allá vas,
Dios te la depare buena,
que ya voló como un cuervo;
entré con gente a la pieza,
mas, cogila ¡por el rabo!
[*El asombro de Salamanca*, primera parte,
f. 47v.-48r.][23]

---

21 Manuel Guerrero, *Amor y constancia vencen en amor las inconstancias, el Anillo de Giges,* cuarta parte, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura: Tea 1-64-3, ff. 27 r-v.

22 Se refiere a una serie de procesos que siguió la Inquisición en el siglo XVI y en que se juzgó a unas brujas por ir a celebrar fiestas diabólicas y aquelarres en los campos de la villa soriana de Barahona. La documentación está en el tribunal de Cuenca. En la actualidad el pueblo de Barahona ofrece rutas turísticas con los principales puntos de interés de su historia de brujas convenientemente señalizados.

23 Nicolás González Martínez, *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca, segunda parte*, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

Juan Chamorro asocia lo que ve con la brujería –de ahí la referencia a Barahona– pero, de acuerdo con la conexión establecida con Agripa, también puede ser un ritual propio del mago más elevado, pues las velas y las palabras dichas –seguramente en latín o griego, y por eso a Chamorro le parecen gruñidos– tienen por objeto viajar velozmente, uno de los conjuros contenidos en uno de los libros de magia más conocidos e importantes de la tradición mágica, *La clavícula de Salomón*. De ese modo Cristerna logra llegar a Salamanca antes que el resto de personajes.

En todo caso, se establece claramente la diferencia con la magia popular. La misma criada Inés se burla en la segunda parte del criado Polilla relatándole así en qué pasan su tiempo la maga Cristerna y ella:

> preparando los enredos
> del brujear, como es meter
> alfileres a un muñeco,
> plagar de sarna un donlindo,
> adobar un ojo a un tuerto,
> poner dientes a un buboso
> y quitárselos a un muerto,
> que son materias del arte
>
> [*El asombro de Salamanca*, segunda parte, f. 106v.]

En la misma serie, es relevante la diferente consideración frente a los asombros y la magia de unos y otros personajes. Por ese motivo, cuando el gracioso pretende pasar por mago, en la misma parte, nadie le cree:

> Toribio — No, señor mío.
> You también [vuiu en pretina],
> porque soy mastemático.
>
> Doña Juana — Pues tú, di, ¿en qué lo ejercitas?
>
> Toribio — A un hombre volví carnero,
> y a un elefante, en hormiga.
>
> Don Sebastián — ¡Aparta loco!
>
> [*El asombro de Salamanca*, segunda parte, f. 114r.]

Como en otras obras, se da

> la ambigüedad que destacaba Caro Baroja en su estudio tantas veces citado: los personajes populares, entre los cuales destacan los criados, sospechan siempre estar en presencia de encantamientos diabólicos, mientras que los cultos creen en la posibilidad de una magia blanca que, nacida del estudio y del conocimiento de las leyes del cosmos, obre aparentes prodigios[24].

Ese es el motivo por el que la única magia que se trata en serio en las comedias es la magia docta, mientras que la popular se desdeña y presenta como mera superstición o motivo de risa. Así ocurre cuando uno de los personajes bajos, un soldado pobre de la última comedia estrenada en el siglo, *El mágico en Cataluña*, asegura:

Rocafort Pero que hay hechicería,
magia, brujas, o cumpuesto
de artes infernales, yo
lo juraré, que es muy cierto.
[*El mágico en Cataluña*, p. 25][25]

Las cualidades del mago y la maga

Ya Álvarez Barrientos[26] identificó al mago como científico y mostró la diferencia entre milagro y prodigio. El historiador de la ciencia Hugh Kearney, en *Orígenes de la ciencia moderna*, establece tres tradiciones en el desarrollo de la ciencia: la orgánica, la mecanicista y la mágica. En esta última, el científico es un místico que, siguiendo la tradición hermética, neoplatónica y pitagórica, trata de descubrir la armonía matemática del cosmos, descifrar los códigos de la naturaleza y comprender el mundo. Así es como se presentan, en los versos transcritos, los citados

24 Fernando Doménech, «Introducción», en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 319.

25 Antonio Valladares de Sotomayor (atribuida), *Ciencia, afecto y valor forman magia por amor y el Mágico en Cataluña,* primera parte, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, [s.a.].

26 Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Madrid, UCM virtual, 2011, p. 48.

Juan de Espina y las magas Juana la Rabicortona y Cristerna. La descripción de Juan de Espina y Cristerna nos recuerda a la que Pico ofrece en su *Discurso de la dignidad del hombre*, donde presenta al hombre renacentista como mago e, incluso, la derivación de Giorgi, para quien el mago renacentista es también un santo o, como dice Agripa, «un cabalista cristiano, piadoso y bueno»[27]. Pico cita a Zalmoxis, Zoroastro, Pitágoras, Alkidi, Roger Bacon, Guillermo de París, Platón, Homero y un largo etcétera para demostrar su tesis:

> Como dice, en efecto, Porfirio: en lengua persa mago tiene el mismo significado que entre nosotros «intérprete y cultor de las cosas divinas». […] [La magia] la aprueban y abrazan todos los sabios, todos los pueblos amantes de las cosas celestes y divinas […] es firme, digna de fe y sólida […]. La recuerda también Plotino en el pasaje donde demuestra que el mago es ministro y no artífice de la naturaleza; aquel hombre sapientísimo aprueba tal clase de magia y la sostiene […]. Ésta, como trayendo desde las profundidades hacia la luz las benéficas fuerzas dispersas y diseminadas en el mundo por la bondad de Dios, no tanto cumple milagros cuanto se pone al servicio de la naturaleza milagrosa; ésta, perescrutando íntimamente el secreto acuerdo del universo, que los griegos llaman de modo más significativo συμπάθεια [sympátheia], habiendo explorado el mutuo vínculo de las cosas naturales, adaptando a cada una de las congénitas lisonjas que se llaman ιυνξ [iunx], esto es, encantamiento de los magos, lleva hacia la luz, como si fuese ella misma el artífice, los milagros escondidos en las profundidades del mundo, en el seno de la naturaleza, en los misterios de Dios; y como el campesino lo hace con los olmos y las vides, así el mago desposa la tierra y el cielo, esto es, las fuerzas del mundo inferior con las dotes y las propiedades superiores[28].

Nuestros magos y magas son, pues, amantes de la sabiduría, como Polífilo. Me refiero, por supuesto, al personaje de la *Hypnerotomachia*

---

27 Frances Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 113.

28 Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre,* Colombia, Editorial Pi, 2006, pp. 30-32.

Poliphili o *El sueño de Polífilo*[29], publicado en Venecia en 1499. Se trata de un libro extraño. Para algunos es una simple novela erótica, para otros un libro hermético, cuyo significado todavía no se ha descifrado con certeza, pero que tiene que ver, según la profesora Kreutzulesco, con el viaje del alma en busca de la sabiduría divina. La trama comienza con Polífilo, enamorado de Polia, que duerme y sueña que duerme. En ese sueño dentro del sueño, entra en un bosque oscuro y va pasando por distintos lugares. Al principio encuentra unas imágenes que él descifra siguiendo la *Hieroglifica* de Horopalo, lo que da una pista de cómo debe descifrarse el resto del libro. Parte de la fábula y los símbolos son reconocibles en *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela (al margen de que esté inspirada en la historia real de Pietro Bailardo, o de sus deudas con la comedia del arte italiana y la del XVII español, como ha visto Fernando Doménech[30]). Al igual que el sueño de Polífilo, la primera parte de la serie comienza con Pedro Vayalarde en un bosque, donde ve a Diana con venablo (como Polia, imagen de la sabiduría. Pero todavía es mayor la coincidencia, porque en la parte en que Polia narra su versión de la historia, cuenta cómo cuando conoce a Polífilo lo rechaza, porque ella ha hecho promesa de castidad y vive en el templo de Diana). Pedro no duerme, pero repetidas veces dice que el mundo es una ficción, o sea, un sueño. Lucha con una fiera para salvar a Diana (en este caso un oso, en el *Polífilo* un dragón), y después el diablo le muestra una visión de su amada: «Vese una fuente, y encima de ella un árbol, y en su copa habrá una ventana, y abriéndola, se verá a Diana asomada en ella»[31]. Se enamora de Diana como Polífilo se enamoró de Polia, al verla a través de una ventana. La imagen debe entenderse alegóricamente (pocos versos antes Pedro alude a la emblemática y en otro momento de la serie se refiere a la *Iconología* de Ripa como libro para entender las imágenes propuestas en las mutaciones, igual que el *Polífilo* habla del *Hieroglifica* de Horopalo). Solo Pedro puede ver la belleza de Diana porque cuando le pide al gracioso Chamorro que mire, la amada desaparece y se ve un monstruo. Hay también en ambos libros viajes en barco, ninfas con las

29 Inspirado en el *Roman de la Rose* y la *Divina comedia*.

30 Fernando Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Madrid, UCM virtual, 2005, pp. 363-374.

31 Juan Salvo y Vela, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, primera parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792, p. 4.

que se encuentra el *guerrero del amor*, faunos y jardines con fuentes. Lo cierto es que los jardines del placer humano, luego jardines de Venus –de amplia difusión en libros de emblemas–, y los jardines de la contemplación divina o montes carmelos, con sus fuentes de la eterna juventud y de la verdad, respectivamente, abundan en la literatura y en la práctica ya en los siglos precedentes y son un tópico de las comedias de magia. No por ello hay que desdeñarlos, sino al revés. Los dramaturgos y escenógrafos pondrán especial interés y cuidado en renovar estas escenas en cada estreno y reposición, así como los arquitectos lo hacen en diseñarlas para las plazas de las ciudades. Un ejemplo de ello son las fuentes del arquitecto Pedro Ribera, maestro mayor de Madrid, constructor del coliseo de la Cruz y escenógrafo de algunas comedias, a quien Jovellanos acusaba de hacer arquitecturas extravagantes copiadas de las tramoyas teatrales[32]:

> Las alegorías del Polífilo, reinventadas en tantos jardines hasta finales del siglo XVIII, son en realidad auténticos SOS lanzados por aquellos náufragos de la libertad intelectual que fueron los humanistas, cuya desaparición denuncia Aldo [Manuzio], en uno de sus prólogos, por una «vuelta a la violencia y la barbarie». Hay que leer las lamentaciones de Aldo a la muerte de Pico della Mirandola para comprender el alcance del drama[33].

De todos modos, las comedias de magia del siglo, excepto quizás *Duendes son alcahuetes*, más que en el *Polífilo* se basan en el mito de Fausto, tanto si tienen como protagonistas a magos y magas históricos o inventados. Precisamente esta dignificación de la búsqueda del conocimiento las entronca tanto con la tradición renacentista como con la posterior, y las sitúa totalmente en su época. Como muy bien ha visto Robert Lima,

> El siglo XVIII, que se enorgullecía de la prevalencia de la razón, vio en Fausto a un ser humano en busca de un fin encomiable y no a un ser perverso que confirmaba la relación

32 Melchor Gaspar de Jovellanos, *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1790.

33 Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Los jardines del sueño: Polífilo y la mística del Renacimiento*, Barcelona, Siruela, 2005, p. 61.

> del hombre moderno con el Adán bíblico expulsado del Paraíso. El ansia de saber de Fausto era análoga a la de los enciclopedistas y filósofos de la Ilustración y como resultado se cuestionó la condenación de Fausto[34].

Quizás la verdadera cuestión que subyace en la crítica ilustrada a los magos de las comedias sea de clase, como lo eran las críticas de Moratín a los dramaturgos que las escribían. Así pues, estos dramaturgos no eran tan *ignorantes* como nos los han pintado.

El paradigma del mundo: Los cuatro elementos

> *Toda la visión moderna del mundo reposa sobre la ilusión de que las pretendidas leyes de la naturaleza son la explicación de los fenómenos naturales.*
>
> L. Wittgenstein, *Tractatus*

En toda obra humana puede percibirse el lugar desde el que está construida, que no es otro que la posición desde la que se produce su comprensión del mundo, es decir, su *episteme*, como ha conceptualizado Foucault[35]. Los seres humanos necesitamos vivir en un mundo que tenga sentido, y cualquier obra artística trata de producir o reproducir ese orden que le da sentido. El siglo XVIII, según Foucault, se encuentra exactamente entre los dos giros epistemológicos que conducen desde el pensamiento del Renacimiento al del siglo XX –uno se habría producido a mediados del XVII y otro a principios del XIX–. Foucault recupera la categoría de microcosmos para explicar la concepción renacentista del mundo, y dice:

> Nos parece que los conocimientos del siglo XVI constaban de una mezcla inestable de saber racional, de nociones derivadas de prácticas mágicas y de toda una herencia cultural cuyo redescubrimiento en los textos antiguos había multiplicado los poderes de autoridad. Así concebida, la ciencia de esta época parece dotada de una débil estructura; no sería más que el lugar liberal de una confrontación entre la fidelidad

34 Robert Lima, *Prismas oscuros*, p. 68.

35 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

> a los Antiguos, el gusto por lo maravilloso y una atención ya despertada sobre esta racionalidad soberana en la que nos reconocemos. Y esta época trilobada se reflejaría en el espejo de cada obra y de cada espíritu compartido[36].

En el fondo, estas palabras siguen siendo aplicables al siglo XVIII, al menos a una parte de él, y la comedia de magia es el *espejo* más brillante y nítido de esta *época trilobada*. En la comedia de magia se reflejan sin conflicto categorías de pensamiento que parecen incompatibles por anacrónicas: el saber científico y racional, el pensamiento metafísico grecolatino y la magia. Precisamente es gracias a la magia por la que se hace posible la convivencia –más o menos conflictiva– entre estos esquemas mentales. La magia usa la herramienta o el lenguaje que necesita para conocer y comprender: hasta donde llegue la ciencia, usa el método científico; donde no llegue la ciencia, usa el método que haga falta[37].

En todo caso, quizás el dato que más emparenta las comedias de magia con la tradición mágica docta peninsular es la aparición recurrente de los cuatro elementos. Si bien es cierto que

> la tradición de los cuatro elementos básicos tiene su origen en la Antigüedad y se manifiesta en todas las partes del mundo. Según la época o lugar, los elementos se relacionan con las cuatro estaciones del año, con los cuatro humores que caracterizan el temperamento humano y con los cuatro puntos cardinales; también con los colores, el género, los signos del Zodiaco, las deidades, los tótems y las edades de la humanidad[38].

En España, quien desarrolló toda una teoría basada en los cuatro elementos fue Ramón Llull, como ha estudiado Frances Yates[39]:

---

36 Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 40.

37 Como comentaba Ignacio García May en la asignatura optativa *Teatro y Magia* que impartimos junto a Alicia Blas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid durante el curso 2014-2015, esa es la gran diferencia entre una y otra: la ciencia es limitada, la magia no.

38 Robert Lima, *Prismas oscuros*, p. 99. Ver también Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza, 1991-1992, 4 tomos.

39 Véase Frances Yates, *La Filosofía Oculta en la época isabelina.* También Frances Yates, «The art of Ramon Llull: An approach to it through Lull's theory of the elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, pp. 115-173, y Frances Yates, *El arte de la memoria,* Madrid, Siruela, 2005.

> El principio científico aceptado por cristianos, musulmanes y judíos y sobre el cual Llull basó su arte fue la teoría de los elementos […]. Según dicha teoría, todas las cosas del mundo natural se componían de cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. A ellos correspondían cuatro atributos elementales: el frío, la humedad, la sequedad y el calor que, combinados en medida diferente y con diversas afinidades y contrastes, podían clasificarse y graduarse exactamente[40].

En todas las comedias de magia que he estudiado aparecen siempre, de un modo u otro, los cuatro elementos. En ocasiones la pertinente acotación se refiere a ellos de una manera tan escueta como esta de *El mágico africano*: «Mutación de los cuatro elementos simbolizados en los adornos que les son propios». En *Don Juan de Espina en Milán*, la acotación es igualmente poco explícita, aunque los elementos tienen un gran papel, que se repetirá en otras comedias, vestir al galán o la dama, o al mago o la maga:

> *Entran y salen, descubriendo un vistoso Gabinete de estudio, con una mesa grande en medio, y en ella dos azafates con los adornos; a los lados de un espejo de tocador. Sobre cuatro adornos estarán cuatro ninfas que figuran los cuatro elementos. Y habrá dos globos que cubrirán dos escotillones cerca del foro, por donde han de salir dos enanos a vestir al* gracioso[41].

Mientras las ninfas visten a don César, cantan cada una las siguientes seguidillas que son el encantamiento por el que el galán conseguirá todos los poderes para lograr sus fines:

Tierra
Para su gala ofrece
la tierra toda
las minas, los matices
y los aromas.
Porque su gala
triunfe de los afectos
y de las gracias.

40 Yates, *La Filosofía Oculta*, pp. 24-25.

41 José de Cañizares, *Don Juan de Espina en Milán*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-107-1, A, f. 22v.

Fuego — Este rayo de Marte
le ofrece el fuego,
porque de sus contrarios
triunfe su aliento.
Siendo su brío
quien sujete a sus plantas
nuevos dominios.

Aire — De plumas viste el aire
sus pensamientos,
porque vuele a la esfera
de sus deseos
y vaya donde trueque
las esperanzas
en posesiones.

Agua — También al agua beba
más que Narciso
pues el cristal le ofrece
sin el peligro.
Bien que le avisa
que quien se desvanece
siempre peligra.

[*Don Juan de Espina en Milán*, ff. 22v. y ss.][42]

En el texto original de Cañizares, que es el que ha recogido Susan Paun de García, el cambio de traje del galán se resolvía de manera más *realista*. El tío de César, que hasta entonces le había abandonado, decidía ayudarle a estar en la corte con la decencia correspondiente a su condición. De cualquier forma, todo esto se conseguía igualmente, por supuesto, gracias a la magia de don Juan.

En la segunda parte de *Marta la Romarantina*:

> *Con el cuatro de música irán bajando por los cuatro claros de los laterales cuatro carros en los que vienen los cuatro elementos y se apean en el tablado, trayendo en bandejas de plata el Fuego: espada y bastón, el Aire: sombrero de plumas blancas, el Agua:*

42 José de Cañizares, *Don Juan de Espina en Milán*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-107-1, A.

> *un espejo, la Tierra: el vestido de Marta. Le ofrecen sus presentes con sus coplas y cada carro adornado con su atributo*[43].

En otras ocasiones, se presenta a los cuatro elementos junto a virtudes y vicios, en el ámbito del jardín, una de las aportaciones de la teoría de Ramón Llull. En la segunda parte de *Pedro Vayalarde*, encontramos la siguiente mutación, mucho más concreta que las anteriores:

> *En los cuatro balancines, vestidos de cuatro hermosísimos carros, que serán de los cuatro Elementos, bajan el Aire, el Fuego, la Tierra, y el Agua: el de la Tierra, de dos leones con adorno de flores, y frutas; y el del Agua, de dos caballos marinos, con adornos de peces, y corales recortados; el del Fuego, tirado de dos perros, con adornos de llamas y luces entre ellas; y el del Aire, tirado de dos pavones, con adornos de aves y nubes y cantan*[44].

Los cuatro elementos son también un motivo recurrente en la pintura de la época, y su representación debía de ser bastante similar a lo que se veía en escena. En concreto, en el Museo del Prado se conserva una serie creada por varios pintores de corte para el Alcázar de Madrid hacia 1718, cuya composición coincide en gran medida con las descripciones de nuestras comedias. Antonio Palomino (1655-1726) se encargó de la *Alegoría del Aire*[45] y la *Alegoría del Fuego*[46]; Nicola Vaccaro (1650-1720) pintó la *Alegoría de la Tierra*[47] y Jerónimo Antonio Ezquerra (1670-1733) la *Alegoría del Agua*[48]. La serie, perteneciente a la colección real, estuvo en el Real Alcázar hasta que se incendió, pasando después al Palacio Real del Buen Retiro, y al Prado en el siglo XIX. Por los in-

---

43 José de Cañizares, *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, segunda parte, Barcelona, Suriá, 1771, p. 43.

44 Juan Salvo y Vela, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, segunda parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792, p. 52.

45 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/alegoria-del-aire/›.

46 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/alegoria-del-fuego/›.

47 Véase ‹https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/vaccaro-nicola/›.

48 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/ezquerra-jeronimo-antonio/›.

ventarios que se hicieron en distintos momentos del XVIII sabemos en qué habitaciones estuvieron ubicados los cuadros.

El de Palomino, que representa el aire, es tremendamente teatral. En él se ve a la diosa Juno coronada como reina del cielo sobre un carro bellamente pintado *tirado* de dos pavones, en realidad posado sobre una nube que, como ocurre en el teatro, parece ocultar la tramoya del vuelo y balancín. El agua está representada por el dios Neptuno, pero vemos que el carro se ajusta a la descripción de la mutación de *Pedro Vayalarde,* tirado de dos caballos. El resto de «los Elementos también están representados mediante alusiones alegórico-mitológicas, encerrando posiblemente la serie algún significado moralizante». En El Fuego, «Venus y Cupido juegan conversando junto a Vulcano que forja en la fragua el escudo de Eneas». También aparecen en el cuadro los tres cíclopes y la isla volcánica de Lemnos. La Tierra representa a la diosa Ceres, sentada sobre el «cuerno de la abundancia y un haz de espigas como símbolos de la fertilidad»[49].

En general, las representaciones de los cuatro elementos en las comedias también pueden tener una lectura moral. En *De occulta philosophia*, de Agripa, se había establecido la relación de los cuatro humores (psicología) con los elementos, los planetas y la astrología. Así, Yates propone este cuadro de relaciones:

Sanguíneo	Aire	Júpiter
Colérico	Fuego	Marte
Flemático	Agua	Luna
Melancólico	Tierra	Saturno

Durante mucho tiempo, el carácter más apreciado es el sanguíneo, y eso hace que Júpiter se presente como el dios más importante en no pocas comedias, mientras que el melancólico es el más despreciado. En el caso de las pinturas del Alcázar así ocurre, aunque es Juno, hermana y esposa de Júpiter, la que ocupa el lugar de reina de los cielos. Sin embargo, en el Renacimiento el *Problemata Phisia,* un texto pseudoaristotélico, dice que el furor heroico es la fuente de toda inspiración y produce grandes hombres pero, combinada con bilis negra –melancolía–, constituye el temperamento del genio. También en la teoría neoplatónica de los furores, de Ficino (*De*

49 Álvaro Piedra, «Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerra a propósito de un cuadro suyo en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. VI, 18, Madrid, 1985, p. 162.

vita triplici, 1482-1489), aparece la noción del héroe melancólico como genio[50]. En la mutación de *Vayalarde*, la simbología de los animales unidos a cada elemento es deudora de esta visión. Así, no solo se invierte el orden en la presentación de cada elemento sino que, mientras el pavo del Aire significa la inmortalidad, el león, el rey de los animales, se ha reservado para representar la Tierra. En numerosas ocasiones suele representarse la Tierra como Ceres con su cuerno de la abundancia y un toro, que era el animal que solía sacrificarse en las celebraciones de la diosa. En la mutación de Vayalarde, se está representando más bien la versión griega, la diosa Cibeles –diosa emblemática de Madrid–, cuyo carro está tirado por Hipómenes y Atalanta, los dos amantes mitológicos a quien la diosa convirtió en leones. Leones que simbolizan la superioridad de la diosa, pues hasta los animales más poderosos se subordinan a ella. Aunque la conocida fuente de Cibeles de Madrid es un proyecto de Ventura Rodríguez, uno de los arquitectos que realizaría una propuesta para acomodar las perspectivas teatrales al gusto neoclásico, a instancias del conde de Aranda, y a pesar de que se hizo varias décadas después del estreno de *Vayalarde*, es posible que el carro de la Tierra tuviese un cierto parecido con el de la fuente que hoy conocemos.

Como todo lo existente está formado de los cuatro elementos, quien los domina, domina el mundo. Del mismo modo que sirven para conceder gracias y favores, pueden destruir. En la segunda parte de *El anillo de Giges*, la diosa Venus los usa para ayudar al héroe:

(C*anta*) Y los elementos,
por mí conjurados,
en tus enemigos
irán fulminando […]

A CUATRO La tierra temblores,
el agua naufragios,
el viento huracanes
y el fuego sus rayos.

[*El anillo de Giges,* segunda parte, p. 11][51]

50 Véase YATES, *Giordano Bruno,* p. 95; Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2007; Rudolf WITTKOWER y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 103-109.

51 José de CAÑIZARES, *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia*, segunda parte, Madrid, Sanz, 1764.

Por el contrario, la maga Margarita amenaza, ya en la primera jornada, con usar su dominio sobre los elementos para vengarse:

> Si todo Londres intenta
> oponerse a mis acciones,
> verá que airada y resuelta,
> ya dominando en el aire,
> ya señoreando la tierra,
> ya haciendo las aguas rocas,
> ya mandando las estrellas,
> asustaré con portentos
> toda la nación inglesa,
> sirviéndole a mi venganza
> (si mi enojo se despecha),
> de instrumentos vengativos
> agua, aire, fuego y tierra.
> [*La mágica Margarita*, ff. 6r.-6v.][52]

Del mismo modo que los cuatro elementos forman el mundo, conforman la sustancia que mueve el mundo, el amor.

> Giges Si el amor llamó un discreto
> quinto elemento, formado
> de los cuatro, el que te tengo,
> impaciente de no verte,
> y valido de uno de ellos,
> para alivio de mi alma
> pudo agilizar mi cuerpo.
> [*El anillo de Giges,* segunda parte, p. 15]

De nuevo, aunque los cuatro elementos están presentes en obras de los siglos precedentes, por ejemplo, en muchas de las comedias mitológicas de Calderón, en el contexto de la comedia de magia dieciochesca podemos considerarlo un recurso manido, pero eso no le resta interés. A través de estas escenas, que tienen una gran importancia en las comedias, pues se presentan con gran aparato y espectacularidad, siempre con música, comprobamos cómo sigue vigente todo un sistema de pen-

52 Anónima, *El pasmo de Inglaterra, y Mágica Margarita*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura: Tea 1-53-12, ff. 6r.-6v.

samiento coherente (aunque no coincida con los criterios que hoy día conforman lo racional), que durante mucho tiempo sirvió para explicar aspectos geográficos, físicos, químicos y psicológicos.

Escenotecnia y mancias

> *El saber vigente afirma que hay 92 elementos en la Naturaleza y que ninguno puede transformarse en otro. El saber vigente, por lo tanto, proporciona al Magnus Opus su gran aliciente: es imposible. Sólo lo imposible merece el esfuerzo supremo; sólo lo imposible es, al fin y al cabo, serio.*
> Patrick Harpur, *Mercurius o el matrimonio del cielo y la tierra.*

La escenotecnia se confundió con la magia en muchas ocasiones[53] y muchos escenógrafos eran tenidos por magos. Por ejemplo, Lotti era apodado «el Hechicero» y Torelli era conocido como «El gran mago». Quizás ello se debiera, en parte, a que muchas de las mutaciones y efectos escenotécnicos trataran de conseguir los actos mágicos de las tramas, que a su vez emulaban los de muchos libros de magia del momento. Como hemos constatado, en el siglo XVIII circulan en España los libros de autores españoles y extranjeros, magos o censores, de los siglos XVI y XVII que hemos citado, y se siguen reeditando, a la vez que se escriben nuevos. En ellos se catalogan los diferentes actos mágicos que aparecen en las comedias[54].

La escenotecnia se había usado ya en el teatro griego y en el teatro medieval[55] siempre unida a manifestaciones sobrenaturales de carácter divino, con la intencionalidad de causar asombro, como argumento apabullante para demostrar el poder de unos u otros dioses. En el Re-

53 Véase Ana Contreras, «La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Ejemplar dedicado a: *Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, 20, 2014, pp. 43-73.

54 Véase Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

55 Véase Francesc Massip Bonet, *La ilusión de Ícaro, un desafío a los dioses: Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997.

nacimiento y Barroco se desarrolla extraordinariamente[56] con la emergencia de un nuevo poder[57] que requiere de nuevos métodos de puesta en escena todavía más maravillosos. A medio camino entre la ciencia y la magia, o en el lugar donde ambas confluyen y se confunden, al menos en sus aspectos técnicos, es natural que en el XVIII la escenotecnia tuviera un desarrollo aún mayor que en los siglos precedentes o, al menos, como ocurrió, que se pusiera al alcance de todos.

En cuanto a los actos mágicos, en las comedias abundan la adivinación, varios tipos de mancias, como la aeromancia y la hidromancia[58] (que a veces se confunden), la resucitación[59], la ocupación de cuerpos por el demonio[60], animación de objetos y estatuas o viceversa[61], trans-

---

56 Véase Alfredo Aracil, *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.

57 Véase Esther Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y tratadistas,* Sevilla, Universidad, 2012; Sebastián Neumeister, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

58 En Juan Ponce (atribuida), o Nicolás González Martínez (atribuida), *Traición más bien vengada, y Mágica Eritrea*, Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Tea 1-131-11, vemos un caso de aeromancia, que permite la ejecución de dos escenografías simultáneas.

Erictrea Impuros ministros que al sabio conjuro
de la Hidromancia rendís obediencia,
vistiéndole al aire aparentes colores,
teatro mentido, a fantástica escena,
haced que al amor de Linceo se muestre
la acción en que en Argos se ve Hipermenestra
para que logre salir del cuidado
que aflige su amor, que su pecho atormenta.

[*Mágica Eritrea,* f. 19v.]

59 En la segunda parte de *Duendes son los alcahuetes,* Don Diego mata al criado Nicola pero el Foleto le pone una sortija y le resucita (Antonio de Zamora, *Duendes son los alcahuetes, alias el Foleto*, segunda parte, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744).

60 En la segunda parte de *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde,* los hijos de Pedro tienen un accidente y mueren, pero él pide al diablo que resuciten a cambio de su alma.

61 Son famosos los autómatas de *Don Juan de Espina en su patria*. Estando en casa de este, en Madrid, Laura se siente mal y Don Juan pide para ella agua de cerezas. Entonces sale una estatua a servirla, con un plato y una copa. En la misma obra, más adelante aparece otra estatua que canta. En *La mágica Florentin*a: «Al quererla detener [Enrique] se transforma Fénix en estatua» (Antonio Pablo Fernández, *El gusto por la variedad, y Mágica florentina*, Biblioteca Nacional signatura ms. 15793. f.18r.). En la habitación de Marta la Romarantina, en la primera parte, se encuentran cinco estatuas que

formaciones varias –de personas en animales[62], de objetos en otros objetos o personajes[63]–, la provocación de tormentas[64], generación de fantasmas[65], sueño premonitorio, invisibilidad[66], uso de objetos mágicos[67], invocaciones y, en general, todas aquellas que permitan el lucimiento escenográfico, como tramoyas y decorados simultáneos, apariciones y desapariciones,[68] viajes veloces, vuelos y hundimien-

---

cantan alabándola. En otro momento, los muebles de la habitación se convierten en hombres armados (José de Cañizares, *El asombro de la Francia, Marta la romarantina*, primera parte, edición de Fernando Doménech Rico, *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008). Los ejemplos son numerosos y no hay comedia, en realidad, en que no haya una o más estatuas animadas, sobre todo en el entorno del jardín.

62 La conversión en animales no es infrecuente. Un caso interesante es el de la transformación del gracioso Mostrenco en burro, en Nicolás González Martínez, *También se ama en el Barquillo y mágica siciliana,* Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-67-4. Otro caso es la transformación del gracioso Dominiquín en mono, en la primera parte de Juan Salvo y Vela, *El mágico de Salerno*.

63 Las transformaciones son abundantes, y no hay comedia en que no aparezcan. Pongo por ejemplo la siguiente de *El mágico de Mogol*, que combina cambio escenográfico y de vestuario a la vez: «Al ir a abrir la alacena, se convierte en una botica del Mogol, donde Ormun estará machacando en un almirez grande con otro vestido» (Antonio Valladares de Sotomayor, *El Mágico del Mogol,* Barcelona, Viuda de Piferrer, [s.a.], p. 28).

64 Margarita, la maga inglesa, provoca una tormenta gracias a su dominio de los cuatro elementos.

Margarita — Gima el aire, el sol, de negras
sombras vestido, sus luces
ofusque entre nubes densas […]

Chamberí — La brujona de tu ama
levanta esta polvareda

[*La mágica Margarita*, 12r.-v.]

65 En general, casi todo lo que crea la magia se considera apariencia e ilusión. Un caso es el del león que hace aparecer don Juan de Espina ante el rey Felipe II en *Don Juan de Espina en su patria*.

66 El anillo mágico da a Giges la capacidad de volverse invisible. Este efecto no depende de la tramoya sino de la interpretación de los actores y la aceptación de la convención por el público.

67 En *El mágico en Cataluña*, el mago africano Avenzarca regala un pañuelo mágico a su amigo don Jaime, con el que, al agitarlo, puede conseguir todo lo que quiera. Otro ejemplo es el famoso anillo de Giges citado, o la cinta que Cristerna da a Toribio para que pueda transformarse en un galán.

68 Las apariciones y desapariciones podían hacerse, además de usando los vuelos y hundimientos, mucho más lentos, con una devanadera, un rápido, o abriendo un elemento.

tos[69]. Otros tipos de actos mágicos no dependían de la escenografía, sino de la interpretación de los actores, como cuando el mago o la maga volvían loco a algún personaje[70], o le convertían en alguien diferente, que habla otro idioma[71] o un lenguaje más refinado de lo habitual.

Aunque el objetivo de la magia suele ser conseguir el amor de alguien, ni el diablo ni mucho menos el mago o maga tienen poder sobre la voluntad de los otros. Esto se debe a que la *Institutio Sacerdotum*, del cardenal Francisco de Toledo, 1596, había determinado que al demonio «le era imposible influir en el libre arbitrio de alguien; todo lo que puede hacer se limita a producir fantasmas para actuar sobre la imaginación, pero el libre arbitrio persiste»[72]. El dogma del libre albedrío no se puede cuestionar sin riesgo de tener problemas con la censura. En este sentido, es interesantísimo este diálogo de la primera jornada de *La mágica Florentina*:

---

69 Son tan abundantes, que los ejemplos resultan inagotables. Refiero el siguiente diálogo de la segunda parte de *El anillo de Giges*, muy significativo:

Paletilla ¿Y Filocles?
Sumesfuit ¿Ya no sabes,
que a matar a Giges vino
a la ciduad, y le han preso?
Paletilla Y ¿hay tramoyón prevenido
que le libre?
Sumesfuit Puede ser,
que gasas, y cartoncillos,
son tapón en las comedias
de cualquiera desatino.

[*El anillo de Giges*, segunda parte, p. 29]

70 Es el caso de Paulita, a quien Cristerna vuelve loca en la primera parte de *El asombro de Salamanca*, o del marqués Lamburt, en *El pasmo de Inglaterra*, a quien la maga Margarita hace hablar sin juicio.

71 Es el caso de los criados de las dos obras citadas en la nota anterior, Toribio de *El asombro de Salamanca* y Chamberí, de *El pasmo de Inglaterra*, seguramente interpretados por el mismo actor, Juan Plasencia, quien debía tener un talento natural para los acentos. Como Toribio, habla gallego y un castellano cultísimo cuando la maga le transforma en un caballero. Como Chamberí, en distintos momentos de la obra, hablará un lenguaje inventado que hacen pasar por transilvano, algo parecido al italiano, cuando se hace pasar por napolitano, y una especie de latín cuando la maga le hace representar a un abogado.

72 Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999, p. 284.

Aurelio ¿Es posible, gran señora,
que el albedrío no pueda
vencer la imaginación
que tirana os atormenta?

Margarita Aurelio, no está en mi mano,
pues pende de las estrellas.

Aurelio Ellas por sí solo inclinan.

Margarita También inclinan con fuerza.

Aurelio ¿Quién duda que así los Cielos
tan justamente se vengan
de la crueldad de su padre?

[*La mágica Florentina*, ff. 2r.-2v.][73]

La aparición de lo maravilloso, lo maravilloso cristiano y lo fantástico[74] hacen de la comedia de magia un antecedente de la literatura fantástica posterior[75]. Las transgresiones espacio-temporales, los muertos vivientes, los retratos y esculturas animados y autómatas, los bestiarios y los *otros*, son tópicos de ese tipo de literatura que ya aparecen en las comedias de magia. Si al principio tiene mayor recurrencia lo maravilloso cristiano, precisamente la tendencia al costumbrismo permitirá la aparición de lo fantástico. Se suele entender que este género comienza en el cuento y la novela del siglo XIX, precisamente por la generalización del racionalismo. Este tipo de teatro, sin embargo, proporciona el sustrato de su desarrollo posterior como, por otro lado, ya vio acertadamente Álvarez Barrientos[76].

---

73 Fernández, *La mágica florentina*, ff. 2r.-2v.

74 «Como sabemos, lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador» (David Roas, «Presentación», Pasavento, vol. I, 1, 2013, p. 7).

75 Véase David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001; Matteo de Beni, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

76 Joaquín Álvarez Barrientos, «La comedia de magia como literatura fantástica», *Anthropos*, nº 154-155, 1994, pp. 99-103.

La comedia de magia como teatro de la memoria

Las comedias de magia permitieron que la historia de muchos magos no se perdiera: Pedro Vayalarde, Marta la Romarantina, El mágico Apolonio [de Tiana], don Juan de Espina, están basados en personajes reales. En este sentido es, como todo teatro histórico, un *teatro de la memoria*, pero no solamente. Las comedias de magia parten de la misma *episteme* que los teatros de la memoria –y otros edificios mentales– greco-latinos y renacentistas surgidos con el florecimiento de las artes mnemotécnicas. Nos vamos a fijar, en concreto, en el Teatro de la Memoria, descrito en *La idea del teatro*[77], un tratado de mnemotecnia que recoge saberes diversos, de Giulio Camillo (ca. 1480-1544). Este edificio tiene relación con la magia en un doble sentido. Por un lado, y de manera general, la magia es un lenguaje simbólico que pretende explicar el mundo, se expresa en imágenes y funciona de un modo similar a las artes mnemotécnicas. Por otro, Giulio Camillo, maestro de retórica y alquimia, escribió *La idea del teatro* con referencias a las obras de Pico della Mirandola, Marsilio Ficino y Francesco Giorgio, es decir, bajo el prisma neoplatónico y cabalístico.

El profesor David Pujante[78] ha explicado perfectamente las diferencias epistemológicas entre este teatro de la memoria de Camillo y la enciclopedia de Diderot y D'Alembert, y el valor simbólico de ambas estructuras de conocimiento. La enciclopedia, que es el tipo de estructura al que estamos acostumbrados –o al menos lo estábamos hasta la aparición de internet–, es una estructura de acumulación de conocimientos parciales, ordenados por orden alfabético para facilitar la búsqueda, que rechaza lo que no pertenece al ámbito de la razón. El teatro de Giulio Camillo, sin embargo, pertenece a otro tipo de *episteme*:

> Es un pulso a los límites del hombre, pero desde la doble creencia en la abarcabilidad del conocimiento total y la inevitable idea que sostiene esa creencia, la de que el hombre es una chispa de la divinidad. Sólo si el microcosmos se cree igual al macrocosmos puede contener el uno al otro y hacerse inter-

77 Giulio Camillo, *La idea del teatro*, Madrid, Siruela, 2006.

78 David Pujante, «Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria», en *Teoría / crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Madrid, CSIC, 2007, pp. 413-428.

> cambiables. Todo cabe en la estructura teatral de Camillo, desde los niveles celestiales a los más bajos, desde las ciencias físicas y biológicas a las mágicas y teológicas. Y todo está ordenado de tal manera que, de un vistazo, el hombre se sitúa en el escenario y mira a las gradas, como el que mira un rompecabezas perfectamente ordenado, como el personaje borgiano del "Aleph", y puede abarcar los saberes universales […]. El propósito de estas construcciones mentales era ofrecer espacios para almacenar todas las miríadas de conceptos que componen la suma de conocimientos humanos. A todo lo que deseáramos recordar deberíamos atribuirle una imagen, y a cada imagen darle un lugar[79].

En la edición del libro de Camillo, Lina Bulzoni explica más detalladamente la forma en que funciona este teatro:

> Y el arte de la memoria ha dirigido su atención ni más ni menos que a esta paciente construcción de imágenes interiores. Ha enseñado a construir *imagines agentes,* lo que significa en primer lugar imágenes capaces de realizar una acción, de impresionar, imágenes que concentran en sí mismas emociones y conocimientos, en un entramado tal que el impacto de aquéllas provoca el estallido en cadena de éstos. Y, en segundo lugar, *imagines agentes* significa también imágenes capaces de representar una parte. Es decir, remiten a aquella dimensión teatral que es tan importante en la práctica mnemónica, por ejemplo en la técnica en virtud de la cual, para recordar conceptos abstractos o palabras de una lengua extranjera, se les pide contar una historia haciéndola manar, con los procedimientos adecuados, de las palabras de los personajes que se enfrentan en un diálogo, en una escena; pero también a una dimensión teatral en un sentido más general y más profundo. Al fin y al cabo, Cicerón afirma (*De oratore* 88, 359) que es útil poner máscaras teatrales a los conceptos hasta transformarlos en imágenes activas en nuestra memoria, en *imagines agentes* precisamente[80].

---

79 PUJANTE, «Memoria y conocimiento», p. 416.

80 Lina BOLZONI, «Prólogo», en Giulio CAMILLO, *La idea del teatro*, Madrid, Siruela, 2006, p. 12.

Así es como funcionan las fábulas y las imágenes de las comedias de magia. Desde la Edad Media es bien conocido que los textos sagrados tienen cuatro lecturas: literal, moral, alegórica y anagógica. Esas mismas cuatro lecturas son las que Dante atribuye también a su *Divina Comedia*. Después, Pérez de Moya[81] dirá que en realidad cualquier texto tiene esos sentidos más un quinto, el físico o natural. Ya hemos visto cómo las fábulas de las comedias remiten a distintos mitos y, por una serie de asociaciones, a distintos conocimientos y valores: cristianos, históricos, astronómicos, etc. Además, las mutaciones repiten motivos de la literatura emblemática, la cual, en una imagen y un lema concentra todo un sistema de ideas filosófico, erótico, político y/o moral y, de una manera más o menos oculta, aluden a acontecimientos político-sociales contemporáneos, conectando pasado y presente.

En el teatro de la memoria de Camillo, el *espectador* debe situarse en el escenario y ver las imágenes colocadas en determinado lugar de las gradas. La combinación de imágenes y los lugares que ocupan le permitirá contemplar todo el conocimiento existente. El espectador de las comedias, por el contrario, situado en las gradas verá desfilar por el escenario las distintas imágenes y lugares, los personajes y conceptos que encarnan y, por procedimientos asociativos, recordará todo el conocimiento existente. Si el mundo es un gran teatro, el teatro es un pequeño mundo, un microcosmos del microcosmos, capaz de dar perfecta cuenta de él. Es en este sentido como hay que entender lo que podemos denominar la *regla de las tres multiplicidades* que opera todavía en el teatro popular del XVIII y, en concreto, la multiplicidad de espacios representados. Esta pluralidad espacial pretende dar cuenta de –y, en definitiva, hacer recordar– la diversidad del mundo, tanto de lo visible como de lo invisible: cielo e infierno, selva y jardín, interior y calle, templo y cárcel, gabinete y

81 Pérez de Moya ofrece el siguiente ejemplo: "Hércules, hijo de Júpiter (según fingimiento poético), concluidos sus trabajos fue colocado en el Cielo. Tomando esto según sentido literal, no se entiende otra cosa más de lo que la letra suena. Y según Alegoría o moralidad, por Hércules se entiende la victoria sobre los vicios. Y según sentido Anagógico significa el levantamiento del ánima que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido Tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres. Y según sentido Físico o natural, por Hércules se entiende el Sol, y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del Zodíaco, sobrepujados dél por pasar por ellos en un año" (Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina prouechosa a todos estudios: con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez, 1599, libro 1, f.2v.-3r.)

gruta, mar y campo de batalla, etc., permitirán al espectador hacerse su *composición de lugar*, en el sentido retórico y también jesuítico. Dicha composición de lugar o *composición viendo el lugar* consiste en

> crear un «locus» imaginario con todas sus circunstancias y detalles […]. El objeto es, pues, configurar imaginariamente una especie de escena […], donde se coloquen y sitúen las imágenes o figuras, –la retórica clásica distinguía entre los «loci» y las «imágenes», dentro de las cuales se diferenciaba entre imágenes «rerum» e imágenes «verborum»–, para, luego, contemplarlas […]. En síntesis, composición, empleado como «acto de componer», revela y pone de manifiesto una técnica para crear imágenes preferentemente visuales: un escenario imaginativo, ordenadamente dispuesto, donde se insertan las «dramatis personae» en diferentes posturas y actitudes, generalmente impresivas y dramáticas –las retóricas *imagines agentes*– y preferentemente en reposo, hieráticas, como captadas por una máquina fotográfica, con neto predominio de lo visual, en una serie de instantáneas que se suceden en ordenación seriada siguiendo el argumento[82].

Lo que ocurre en las comedias de magia, así como en otros géneros teatrales, es que esas tramas, personajes, imágenes y lugares imaginarios se materializan en escena. Los escenógrafos y constructores de *teatros*, magos *de* la escena, hacen lo mismo que los magos y magas de las comedias hacen *en* la escena. En la primera jornada de *La mágica Margarita*, la maga comenta:

> seguid ahora mis huellas
> y sitio busquemos donde
> fabricar mis voces puedan
> para nuestra habitación
> una fábrica opulenta,
> que a mis altos Pensamientos
> compita, cuando no exceda.
> [*La mágica Margarita*, f. 8v.]

82 María Jesús Mancho Duque, «Cultismos metodológicos en los *Ejercicios* ignacianos: "La composición de lugar"» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 605-606.

Margarita se refiere claramente a la capacidad de construir palacios imaginarios. En realidad, la magia, como se insiste en todas las comedias, solo construye objetos aparentes, imaginarios.

Pero este teatro imaginario nos da pistas también sobre la escenificación de las comedias. El teatro de la memoria, de Camillo, inspiró a numerosos pintores que trataron de imitar las imágenes que proponía. Tiziano pintó una colección de 201 dibujos con las imágenes que describe Camillo. Perteneció a Diego Hurtado de Mendoza y se perdió en el incendio de El Escorial de 1671. Se supone que su *Alegoría de la prudencia* está inspirada en la obra. También Velázquez se habría inspirado en ella para concebir algunos de sus cuadros, como el enigmático de *Las hilanderas*[83]. Al margen de las múltiples lecturas y significados, vemos en él un doble escenario, uno más cercano al espectador, en el que están las hilanderas, y otro un poco más elevado y alejado, en el que están otros personajes mitológicos.

En las comedias de magia es frecuente insertar un momento de solaz en el que los personajes se regalan viendo una escena mitológica, vestigio del parentesco de los dos géneros, la comedia de magia y la comedia mitológica. Podemos imaginar que estas escenas mitológicas debían representarse de manera parecida. Seguiremos con el ejemplo de *La mágica Margarita o el pasmo de Inglaterra*. Al final de la segunda jornada, la maga se presenta en casa del gobernador y en un salón prepara una representación:

> Y pues en el Carnaval
> a estos chascos da licencia
> el buen gusto, a despicaros
> vengo dél, haciendo vea
> de Apolo y Dafne en un pase
> amatorio, las vivezas
> con que la música explica
> de nuestro afecto las señas.
>
> [*La mágica Margarita*, f. 18v.]

Se ha hablado mucho en el cuadro de Velázquez de lo que representa el tapiz del fondo y su simbología. En lo que nos concierne, haciendo

83 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-fabula-de-aracne-o-las-hilanderas/›.

analogía con nuestra escena, era muy habitual que las comedias se representasen en los salones privados adornadas con tapices –comedias *adornantes*, las llama Farinelli–, sin ningún otro elemento escenográfico. Es probable que la mutación de salón incorporase esos tapices. Del mismo modo, era frecuente que la escena alegórica hiciese algún tipo de alusión o tuviese alguna analogía con la situación que viven los personajes, como así ocurre en este caso de *La mágica Margarita,* en que uno de los galanes, el marqués, persigue a la segunda dama, Tirol, que huye constantemente de él.

En cuanto a la interpretación, como dice Mancho Duque, las artes mnemónicas exigen que los personajes se presenten inmóviles, en un ademán. De aquí, posiblemente, proviene la costumbre recurrente en todas las comedias de hacer aparecer estatuas en escena, y también podemos inferir un estilo interpretativo hierático en las mutaciones.

La operación contemplativa del público, sin embargo, es idéntica aquí y en las meditaciones religiosas, y de él se espera que establezca las relaciones entre distintos campos que las imágenes proponen. En este sentido, hablar de *verosimilitud*, entendida al modo neoclásico o realista, no tienen ningún sentido. La verosimilitud o la lógica aquí –como ocurre en el auto sacramental– será disponer imágenes, personajes o situaciones que se correspondan con conceptos y saberes. Como explicábamos antes, por ejemplo, la aparición de los cuatro elementos recuerda al público de qué está formado el mundo. La aparición de cualquier dios clásico tiene su correspondencia cristiana y remite a todos los conocimientos de estas dos cosmogonías, etc. Así pues, la comedia de magia es también un teatro donde de manera asociativa confluyen la cultura clásica y cristiana, la historia, las ideas políticas y los saberes que, a lo largo de varios siglos, dieron sentido a la humanidad en Europa.

Conclusiones. La comedia de magia como grimorio

Como afirma Ofelia-Eugenia Andrés Martín:

> El periodo que presenta un mayor grado de complejidad en cuanto a la brujería, es el siglo XVIII. Pionero en avances científicos y entronizador cartesiano de la razón, no se pudo inhibir totalmente del enorme caudal de hechicería que le

precedía. Una paradójica mezcla de empirismo y superstición conforma el período neoclásico[84].

Esa complejidad del siglo se manifiesta en la aparición y conformación del género de la comedia de magia. La comedia de magia recoge los vestigios de una cultura agonizante así como las premoniciones y augurios de un futuro posible[85]. Esta cultura crepuscular no es solo la de la Magia, obviamente, y habría que relacionarla con otras ideologías e imaginarios como los de la fiesta renacentista y el carnaval medieval, la emblemática y la cultura visual barroca, entre otros, pero la Magia se imbrica con todos ellos sin fisuras. También lo hace con las nuevas ideas políticas y sociales europeas, la llamada Ilustración europea, y lo hace de manera más revolucionaria que la autodenominada Ilustración española, de carácter reformista, que triunfó en España después del *Motín contra Esquilache*. No es extraño, pues la Magia pretende en última instancia alcanzar la *harmonia mundi*, imaginar otros mundos y vivir en ellos, y ese es también el objetivo de todo movimiento revolucionario. En todo caso, toda la mezcolanza de elementos que aparece en las tramas y la plástica de las comedias, el aparente *batiburrillo* de referencias a historias mitológicas y legendarias, personajes reales e inventados, mancias, trucos mágicos, ideas revolucionarias, cantos y encantos, hacen del corpus de comedias de magia que se conservan una especie de *Gran Grimorio* en el que se recogen saberes reales y hechizos metafóricos rescatados del olvido. Leer hoy, de nuevo, las comedias de magia, es en cierta medida un acto mágico, un modo de invocar a los espíritus del pasado, aquellos que, de haber tenido poderes mágicos, de haber sido un poco más poderosos, quizás hubieran construido un presente más luminoso.

---

84 Ofelia-Eugenia Andrés Martín, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 38.

85 Estudié la relación entre ciencia y magia en Ana Contreras, «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADE teatro*, 132, 2010, pp. 145-155. También he estudiado la influencia de las ideas ilustradas en la comedia de magia en Ana Contreras, «La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII», en *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, ed. Barbara Greco, Laura Pache Carballo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 251-264.

Bibliografía

Comedias

Anónima, *El pasmo de Inglaterra, y Mágica Margarita,* Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura ms. Tea 1-53-12.

Cañizares, José de, *Anillo de Giges, y mágico rey de Lidia*, segunda parte, Madrid, Sanz, 1764.

— *Don Juan de Espina en su Patria. Don Juan de Espina en Milán*, edición crítica de Susan Paun de García, Madrid, Castalia, 1997.

— *Don Juan de Espina en Milán*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-107-1, A, f. 22v y ss.

— *Juana la rabicortona, El asombro de Jerez*, primera parte, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769.

— *Marta la romarantina*, *El asombro de Francia,* primera parte, edición moderna de Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos, 2008.

— *Marta la romarantina*, *El asombro de la Francia,* segunda parte, Barcelona, Suriá, 1771.

Flores, Antonio, *También la ciencia es poder, y Mágico de Ferrara,* Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-131-1.

González Martínez, Nicolás, *Cuando hay sobra de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca*, primera parte, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

— *Cuando hay sobra de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca*, segunda parte, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

— *También se ama en el Barquillo, y Mágica siciliana*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-67-4.

Guerrero, Manuel, *Amor y constancia vencen en amor las inconstancias, el Anillo de Giges,* cuarta parte, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-64-3.

Fernández, Antonio Pablo, *El gusto por la variedad, y Mágica florentina*, Biblioteca Nacional, signatura ms. 15793.

Ponce, Juan o Nicolás González Martínez (atribuida), *Traición más bien vengada, y Mágica Eritrea*, Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Tea 1-131-11.

Salvo y Vela, Juan, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, primera parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792.

— *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, segunda parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792.

— *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, quinta parte, Valencia, Hermanos Orga, 1792.

Valladares de Sotomayor, Antonio (atribuida), *Ciencia, afecto y valor forman magia por amor y el Mágico en Cataluña,* primera parte, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, [s.a.]

— *El Mágico del Mogol,* de Antonio Valladares de Sotomayor, Barcelona, Viuda de Piferrer, [s.a.]

Zamora, Antonio de, *Duendes son los alcahuetes, alias el Foleto*, segunda parte, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744.

Estudios

Álvarez Barrientos, Joaquín, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Madrid, UCM virtual, 2011.

— «La comedia de magia como literatura fantástica», *Anthropos*, nº 154-155, 1994, pp. 99-103.

Andrés Martín, Eugenia-Ofelia, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

Aracil, Alfredo, *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.

Beni, Matteo de, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

Bolzoni, Lina, «Prólogo», Giulio Camillo, *La idea del teatro*, Madrid, Siruela, 2006.

Camillo, Giulio, *La idea del teatro*, edición y prólogo de Lina Bolzoni, Madrid, Siruela, 2006.

Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza, 1991-1992, 4 tomos.

Contreras Elvira, Ana, «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADE teatro*, 132, 2010, pp. 145-155.

— «La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Ejemplar dedicado a *Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, 20, 2014, pp. 43-73.

— «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», *ADE teatro*, 131, 2010, pp. 83-94.

— «La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII», en Barbara Greco, Laura Pache Carballo, ed., *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 251-264.

Culianu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.

Díaz Navarro, Epicteto y Fernando Doménech Rico (2012): «Introducción» a Diego Torres de Villarroel, *Teatro breve I (Obra profana)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Doménech Rico, Fernando, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Madrid, UCM virtual, 2005.

— «Introducción», en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008.

Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía,* Madrid, Itsmo, 2002.

Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria,* Madrid, Traficantes de sueños, 2010.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

Kearney, Hugh, *Orígenes de la ciencia moderna 1500-1700*, Madrid, Guadarrama, 1970.

Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1790.

Kretzulesco-Quaranta, Emanuela, *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*, Barcelona, Siruela, 2005.

Lima, Robert, *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico,* Madrid, RESAD-Fundamentos, 2010.

Mancho Duque, Mª Jesús, «Cultismos metodológicos en los Ejercicios ignacianos: "La composición de lugar"», en *Estado actual de los*

estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 603-610.

Massip Bonet, Francesc, *La ilusión de Ícaro, un desafío a los dioses: Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997.

Medina, Alberto, *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

Merino Peral, Esther, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y tratadistas,* Sevilla, Universidad, 2012.

Mirandola, Pico della, *Discurso sobre la dignidad del hombre,* Colombia, Editorial pi, 2006.

Neumeister, Sebastián, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Pérez de Moya, Juan, *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina prouechosa a todos estudios: con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez, 1599.

Piedra, Álvaro, «Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerra a propósito de un cuadro suyo en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. VI, 18, Madrid, 1985, pp. 158-164.

Pujante, David, «Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria», en *Teoría / crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Madrid, CSIC, 2007, pp. 413-428.

Roas, David, «Presentación», *Pasavento*, I, 1, 2013, pp. 7-10.

— *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2007.

Taylor, Rene, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial*, Madrid, Siruela, 2006.

Tomás, Facundo, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo),* Madrid, Antonio Machado, 2005.

VILLEGAS, Marcelino, *Picatrix. El fin del sabio y el mejor de los caminos para avanzar. Tratado de magia y talismanes*, Madrid, Editora Nacional, 1991.

WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1982.

YATES, Frances, «The art of Ramon Llull: An approach to it through Lull's theory of the elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, pp. 115-173.

— *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

— *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1987.

— *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

— *El iluminismo rosacruz*, Madrid, Siruela, 2008.

— *Theatre of the World*, Barnes & Noble, Chicago, 2009.

De la maravilla a la brujería en *Don Quijote*

Antonio Cortijo Ocaña
University of California

Pareciera no quedar muy bien parada la brujería en el *Quijote*, como tampoco el andar por los aires. Brujos, magos, encantadores y astrólogos (Grisóstomo, el mono de Maese Pedro y la Cabeza Encantada) no son sino agentes de superchería, engaño o soberbia (embaucadores y embelesadores) y aparecen en episodios en que se privilegia la idea del desacato, antes que nada a uno mismo. Fingen y modifican la realidad para construir mentiras y contra ellos se erigen el hidalgo y Sancho en agentes, garantes, constructores de la *verdad*, a cargo de su propio destino y siempre transformadores posibles de su propia realidad. Pero como casi todo en el *Quijote*, las afirmaciones precedentes deben ser matizadas, porque muy frecuentemente las cosas no son lo que parecen a simple vista[1].

1 Remitimos a nuestro especial en *eHumanista* 26, 2014, sobre magia, hechicería y brujería, donde Antonio Cortijo y Eva Lara Alberola pasan revista a los hitos centrales bibliográficos sobre el tema en las letras hispánicas de los siglos XVI y XVII. Al respecto del *Quijote* decíamos: «Al igual ha sucedido, por poner otro ejemplo, con Miguel de Cervantes, en el cual han recalado también numerosos expertos, como, ya en 1973, José Luis Lanuza con *Las brujas de Cervantes*; Francisco Garrote Pérez en 1981, con «Universo supersticioso cervantino: su materialización y función poética», y en el mismo año Álvaro Huerga con «El proceso inquisitorial contra La Camacha» y en 2013, con «Brujas, hechiceras, magas y cortesanas en Cervantes: las caras de Venus Pandemo»; en 1989 Luis Miguel Vicente García, con «La Cañizares en el Coloquio de los perros: ¿bruja o hechicera?»; en 1990, Mª José Gómez Sánchez-Romate con «Hechicería en El Coloquio de los perros» y Edward C. Riley con «La profecía de la bruja (El coloquio de los perros)»; Carroll B. Johnson en 1991, con «Of Witches and Bitches: Gender, Marginality and Discourse in *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*»; en 1992, Antonio Cruz Casado, con «Auristela hechizada: un caso de maleficia en el *Persiles*», Juan Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer

En II, 25, 611 don Quijote está convencido de que el mono de Maese Pedro tiene hecho un concierto con el demonio y que su dueño, tras enriquecerse a su costa, dará su alma al Enemigo.

> Y háceme creer esto el ver que el mono no responde sino a las cosas pasadas o presentes, y la sabiduría del diablo no se puede extender a más, que las por venir no las sabe si no es por conjeturas, y no todas veces; que a solo Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no hay pasado ni porvenir, que todo es presente. Y, siendo esto así, como lo es, está claro que este mono habla con el estilo del diablo; y estoy maravillado cómo no le han acusado al Santo Oficio, y examinádole y sacádole de cuajo en virtud de quién adivina.

El mono, dice, *no es astrólogo* ni sabe *alzar* como *judiciario*, siendo esta última una profesión que practica verdaderamente la «verdad maravillosa de la ciencia». Cervantes, sin embargo, ha calificado el término *verdad* con el de *maravillosa*, y al hacerlo introduce a sabiendas una nota de ambigüedad. Don Quijote, al expresarse de dicha manera, está atrapado en su propia mentira/explicación. Si el mono solo puede conocer, como agente del Maligno, el pasado, debería saber si lo que le ocurrió a su amo en la cueva de Montesinos fue verdad o embeleco, si don Quijote fue o no *brujo* de su propia realidad:

> —Con todo eso, querría —dijo Sancho— que vuestra merced dijese a maese Pedro preguntase a su mono si es verdad lo que a vuestra merced le pasó en la cueva de Montesinos; que

---

con «Contexto histórico y tratamiento literario de la "hechicería" morisca y judía en el *Persiles*», Steven Hutchinson con «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina» y Mauricio Molho con «El sagaz perturbador del género humano: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas»; Christian Andres en 1995-1997, con «Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*»; José Enrique Díaz Martín, en 1999, con «Cervantes y la magia. Don Quijote en el límite» y en 2003, con Cervantes y la magia en el "Quijote" de 1605; Ignacio Padilla, *El diablo y Cervantes*, en 2005; Soledad Pérez Abadín Barro, en 2006, con «*La Arcadia* y otros modelos literarios del Coloquio de los perros de Cervantes: apuntes sobre magia»; Eva Lara en 2008, con «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos» y en 2010, en su libro *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*; Juan B. Martínez Bennecker, en 2013, con «Credulidad y magia en *La cueva de Salamanca* de Cervantes»; Raquel Schmidt con «La maga Cenotia y el arquero Antonio: el encuentro en clave alegórica en el *Persiles*», en 2013, etc.» (p. iii).

> yo para mí tengo, con perdón de vuestra merced, que todo fue embeleco y mentira, o por lo menos, cosas soñadas. [II, 25, 611]

¿Quién es brujo –podríamos preguntarnos– y agente demoniaco, el mono o don Quijote? ¿Quién (re)construye la realidad y al hacerlo la transforma? En I, 25, durante la penitencia en Sierra Morena, primer purgatorio declarado y autoimpuesto de don Quijote en la obra –y que ha sido buscado por él de manera deliberada a imitación de Amadís– el manchego se imagina en un *infierno de enamorados*, calificativo sin duda metafórico y exagerado. Sancho reacciona rebajando el coturno trágico de la situación y afirmando que no es el del hidalgo un lugar de condena *in aeternum*, sino temporal y del que su señor podrá salir con la mediación transformadora del escudero. Al expresarse así Sancho habla entreverando veras y burlas, aunque no puede ser consciente de las primeras por el momento y solo aprenderá la verdad de las mismas cuando la duquesa le informe de que su *invención* de Dulcinea –con la que él creyó estar *engañando* a don Quijote– tiene menos de fabulosa que de fidedigna a pesar de lo que él mismo cree:

> —¿Purgatorio le llamas, Sancho? —dijo don Quijote—. Mejor hicieras de llamarle infierno, y aun peor, si hay otra cosa que lo sea.
> —Quien ha infierno —respondió Sancho—, *nula es retencio*, según he oído decir.
> —No entiendo qué quiere decir retencio —dijo don Quijote.
> —Retencio es —respondió Sancho— que quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede. Lo cual será al revés en vuestra merced, o a mí me andarán mal los pies, si es que llevo espuelas para avivar a Rocinante; y póngame yo una por una en el Toboso, y delante de mi señora Dulcinea, que yo le diré tales cosas de las necedades y locuras, que todo es uno, que vuestra merced ha hecho y queda haciendo, que la venga a poner más blanda que un guante, aunque la halle más dura que un alcornoque; con cuya respuesta dulce y melificada *volveré por los aires, como brujo*, y sacaré a vuestra merced deste purgatorio, que parece infierno y no lo es, pues hay esperanza de salir dél, la cual, como tengo dicho, no la tienen de salir los que están en el infierno, ni creo que vuestra merced dirá otra cosa. [I, 25, 167]

Santo Tomás, en su *Summa Theologiae* (III, *Supplem*, quaest. XVII, art. I) afirmaba que Dios es el único poseedor de las llaves del cielo y el infierno, y por extensión, y metafóricamente, también lo es la Iglesia (*clavis Ecclesiae*). Sancho, que se ha constituido en *clavero* por designación propia, tiene las llaves del destino de su amo y puede encantarle o desencantarle a él y a Dulcinea a su voluntad, constituyéndose así, irónicamente, en el mayor encantador y brujo del *Quijote*:

> Praeterea, cuicumque clauditur caelum, aperitur infernus et e contrario. Ergo quicumque habet claves caeli, habet claves inferni. Sed Ecclesia non dicitur habere claves inferni. Ergo nec claves caeli habet. […] Regni autem ostium nobis per peccatum clauditur et quantum ad maculam, et quantum ad reatum poenae. Et ideo potestas qua tale obstaculum removetur dicitur clavis. […] Et quia ex latere Christi dormientis in cruce sacramenta fluxerunt, ex quibus Ecclesia fabricatur, ideo in sacramentis Ecclesiae efficacia passionis manet. Et propter hoc etiam ministris Ecclesiae, qui sunt dispensatores sacramentorum, potestas aliqua ad praedictum obstaculum removendum est collata, non propia, sed virtute divina et passionis Christi; et haec potestas metaphorice clavis Ecclesiae dicitur, qua est clavis ministerio.[2]
>
> [Asimismo, a quien se le cierra el cielo, se le abre el infierno y viceversa. Por eso quien tiene las llaves del cielo tiene las llaves del infierno. Pero la Iglesia no dice que tiene las llaves del infierno. Luego no tiene tampoco las llaves del cielo. […] Pero la puerta del reino se nos cierra por el pecado, tanto por la mancha como por la condena de la pena. Y por ello la potestad por la que se remueve tal obstáculo se llama *llave*. […] Y porque del costado del Cristo durmiente en la cruz fluyeron los sacramentos, con los que se hace la Iglesia, por eso en los sacramentos de la Iglesia permanece la eficacia de la Pasión. Y por esto también a los ministros de la Iglesia, que son dispensadores de los sacramentos, se les confiere algún poder para remover el obstáculo mencionado con anterioridad, no por su propia virtud sino por la divina y la de la Pasión de Cristo. Y este poder metafóricamente se llama *llave*, que es como *llave* de su oficio.]

2 Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, ed. Blackfriars, New York, McGraw-Hill, 1964-1981, III, *Supplem*, quaest. XVII, art. I.

La afirmación de Sancho, pues, parece implicar un arrogarse (o confiar en) la capacidad de poder *remover* a voluntad *el obstáculo* que afecta a la felicidad y beatitud de su amo. No se trata de poseer una capacidad transformativa maligna de lo natural (Sancho no es brujo), sino de estar dotado de una de tipo voluntarista. Sancho se ofrece como un liberador, un mesías, una figura soteriológica para su amo cuando anuncia que «*volveré por los aires, como brujo*, y sacaré a vuestra merced deste purgatorio». Es un engaño y superchería por parte del escudero, que interpreta el comportamiento que tiene su amo como propio de un loco pero no sabe todavía que a lo largo de su andadura por la novela estas palabras de mofa acabarán alcanzando un significado profético, pues Sancho podrá, en verdad, ser *brujo* del destino de don Quijote si se da los azotes para desencantar a Dulcinea. En cualquier caso, Sancho es un brujo *in bonam partem* y haremos bien en tomar su afirmación de I, 25 sobre el volar por los aires a humo de pajas. Pareciera como si dos concepciones de lo *mágico*/*maravilloso*, una numénica, otra demoniaca, se opusieran en la obra. En efecto, si antes Sancho dijo que *volveré por los aires, como brujo*, más adelante se negará, durante el episodio de Clavileño, a ejercer precisamente de *brujo*, negando casi *verbatim* la afirmación anterior del episodio de Sierra Morena: «Sancho se niega a volar como hacen los brujos, por el aire y entre estrellas, corriendo el riesgo de aterrizar en el estrado inquisitorial de Peralvillo»[3]. Sancho, pues, no quiere ser brujo para andar por los aires, por mucho que Trifaldi confiese la buena *cristiandad* del encantador Malambruno:

> —Eso no haré yo —dijo Sancho—, ni de malo ni de buen talante, en ninguna manera; y si es que este rapamiento no se puede hacer sin que yo suba a las ancas, bien puede buscar mi señor otro escudero que le acompañe, y estas señoras otro modo de alisarse los rostros; *que yo no soy brujo, para gustar de andar por los aires*. Y ¿qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos? [II, 41, 713]

Sancho acierta en no querer tener nada que ver con una brujería así entendida, porque supone una cesión de la libertad individual o una re-

3 Francisco Layna, «Todo gira alrededor de un grano de mostaza (a partir de Clavileño)», en *Cervantes y su tiempo*, ed. Carmen Hsu, Kassel, Reichenberger, 2010, p. 210.

nuncia a la misma. Ante el peligro de la desmesura, del vuelo a las alturas, Sancho recula, atemorizado, y descubre que su destino debe estar de tejas abajo. Será otro verdadero brujo y encantador, Merlín, este declarado, quien introduzca al escudero en su muy particular infierno (o mejor purgatorio) al confirmarle en su papel soteriológico (salvador de Dulcinea y por ende de don Quijote). Pero nótese que esta condición de *liberador* es ahora impuesta y no auto-elegida como en el caso de Sierra Morena, obligándole a una penitencia que él no buscaba. En Sierra Morena acepta de manera consciente y voluntaria ser salvador de don Quijote; en el palacio ducal la misma condición le viene impuesta desde fuera y no puede sino aceptarla a regañadientes:

—Yo soy Merlín, aquel que las historias
dicen que tuve por mi padre al diablo
(mentira autorizada de los tiempos),
príncipe de la Mágica y monarca
y archivo de la ciencia zoroástrica,
émulo a las edades y a los siglos
que solapar pretenden las hazañas
de los andantes bravos caballeros
a quien yo tuve y tengo gran cariño.
Y, puesto que es de los encantadores,
de los magos o mágicos contino
dura la condición, áspera y fuerte,
la mía es tierna, blanda y amorosa,
y amiga de hacer bien a todas gentes.
En las cavernas lóbregas de Dite,
donde estaba mi alma entretenida
en formar ciertos rombos y caráteres,
llegó la voz doliente de la bella
y sin par Dulcinea del Toboso.
Supe su encantamento y su desgracia,
y su trasformación de gentil dama
en rústica aldeana; condolíme,
y, encerrando mi espíritu en el hueco
desta espantosa y fiera notomía,
después de haber revuelto cien mil libros
desta mi ciencia endemoniada y torpe,
vengo a dar el remedio que conviene
a tamaño dolor, a mal tamaño.
¡Oh tú, gloria y honor de cuantos visten
las túnicas de acero y de diamante,
luz y farol, sendero, norte y guía
de aquellos que, dejando el torpe sueño
y las ociosas plumas, se acomodan
a usar el ejercicio intolerable
de las sangrientas y pesadas armas!
A ti digo ¡oh varón, como se debe
por jamás alabado!, a ti, valiente
juntamente y discreto don Quijote,
de la Mancha esplendor, de España estrella,
que para recobrar su estado primo
la sin par Dulcinea del Toboso,
es menester que Sancho, tu escudero,
se dé tres mil azotes y trecientos
en ambas sus valientes posaderas,
al aire descubiertas, y de modo
que le escuezan, le amarguen y le enfaden.
Y en esto se resuelven todos cuantos
de su desgracia han sido los autores,
y a esto es mi venida, mis señores.
[II, 35, 598]

Como conclusión de su soberbio *ascensus ad caelum* con Clavileño, que presupone un dejar parte de la independencia y libertad humana en el camino, Sancho iniciará en el episodio siguiente su particular intento

de *apoteosis* con el gobierno insulano, que le permitirá precisamente a través del ejercicio de la prudencia natural saber que su puesto no está en las alturas del gobierno y el poder, sino en su ámbito *ínfimo* y *bajo* de la aldea y la familia. A la subida brujeril de Clavileño, demoniaca y espeluznante, sucederá más tarde la *caída* de Sancho en la sima, dejadas ya sus funciones de rección y gobierno, lógica consecuencia de su aupamiento como gobernador y del reconocimiento de su humanidad.

Don Quijote, de manera semejante, entra en otro ámbito demoniaco, el de la cueva de Montesinos, para enfrentarse al mal del encantamiento de Montesinos y Belerma por Merlín y descubrir, como Sancho, su destino mesiánico. Estamos ahora en el espacio de lo numénico, de la ambigüedad más declarada y manifiesta en el *Quijote*, de la *locura* o *manía* báquica, donde se dan la mano lo divino y lo demoniaco. Dioniso puede ser una fuente de curación y júbilo, pero también de locura (μανία) o delirio, con la que el dios castiga a sus enemigos (por ejmplo a las hijas de Proteo, que se niegan a convertirse en bacantes). Como dios ambiguo, su epíteto βάχριος puede traducirse como *loco*, que, en su sentido más positivo, se entiende como el que conduce al éxtasis. Don Quijote actúa en la cueva (y en su subsiguiente salida de la misma) como una especie de demiurgo (δημιουργός). Dejando aparte el significado negativo y diabólico que luego alcanzará el término con el gnosticismo, para el platonismo y la filosofía neoplatónica el vocablo ('productor', 'artesano'), que aparece por primera vez en el *Timeo*, se asocia con el ente creador, productor de lo real, del universo físico de lo perceptible modelado según la imagen del mundo de las ideas. Como la crítica ha interpretado con respecto al *Quijote*, en el manchego hay una alternancia entre intentar modificar la realidad y hacer que la realidad se acople a su imaginación[4]. Como se encargará de repetir hasta la saciedad a Sancho y al primo una vez que sale de la cueva, el sueño que allí ha tenido, la *visión* de la *maravilla*, la iluminación dionisiaca que ha experimentado, la manía o locura de la que ha sido poseído, no ha sido sino *real* y *verdadera*, entendida como física y tangible: «Lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos» (II, 23, 578). Para Plotino el demiurgo es el *nous*, la mente inteligente que ordena el caos primigenio, la conciencia humana (a la vez *arché* y *logos*) (para el gnosticismo

4 Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (ed.), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. lvi.

la madre del Demiurgo es Sofía, 'la Sabiduría'). El Demiurgo, figura ambigua, fue entendido por los ofitas como un ente desdoblado en Demonio y Demiurgo. Mientras el primero habita el mundo inferior, el segundo tiene su morada en el cielo (su madre Sofía habita entre los dos). La relación entre el Demiurgo (don Quijote) y los encantadores (representación del Demonio), ambos creadores, se establece a partir de la substancia creada por ambos: seres *espirituales* y *angélicos* en el caso del Demiurgo; la realidad demoniaca (confusa y caótica) en el caso del Demonio. Plotino insiste en esta distinción al hablar de la oposición entre lo numénico y lo fenoménico, en este último caso entendiendo que el mundo material es demoniaco.

Hay, pues, un espacio para lo mágico, lo *astrológico*, en la caballería, aunque nunca con un significado unívoco sino polivalente, entreverado de matices y con tendencia a la *enantiodromía*. La *brujería* puede a la vez *ocultar* o *encantar* la realidad de las cosas, o puede abrirlas en acto operativo, constructor y generador. Desde luego pesa sobre el manchego el recuerdo de lo que él mismo había explicado sobre la esencia de su profesión caballeresca, donde indicara que incluso la astrología y matemáticas quedaban dentro del campo de conocimientos esperados de los caballeros andantes:

> —Es una ciencia —replicó don Quijote— que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito, y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido; ha de ser médico y principalmente herbolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el caballero andante a cada triquete buscando quien se las cure; *ha de ser astrólogo, para conocer por las estrellas cuántas horas son pasadas de la noche, y en qué parte y en qué clima del mundo se halla; ha de saber las matemáticas, porque a cada paso se le ofrecerá tener necesidad dellas*; y, dejando aparte que ha de estar adornado de todas las virtudes teologales y cardinales, decendiendo a otras menudencias, digo que ha de saber nadar como dicen que nadaba el peje Nicolás o Nicolao; ha de saber herrar un caballo y aderezar la silla y el

> freno; y, volviendo a lo de arriba, ha de guardar la fe a Dios y a su dama; ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos, y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla. De todas estas grandes y mínimas partes se compone un buen caballero andante; porque vea vuesa merced, señor don Lorenzo, si es ciencia mocosa lo que aprende el caballero que la estudia y la profesa, y si se puede igualar a las más estiradas que en los ginasios y escuelas se enseñan. (II, 17, 426)

Pero la astrología no es conocimiento baladí. De hecho Grisóstomo, el gran soberbio y condenado en el *Quijote* por su desacato a Dios al cometer suicidio («mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro», I, 12, 158), también quedaba caracterizado, ahora menos positivamente, como *astrólogo*, brujo de las estrellas, con trazos no muy desemejantes de los que arriba presentaba el Merlín embaucador:

> Decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan, allá en el cielo, el sol y la luna; porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna.»
> —Eclipse se llama, amigo, que no cris, el escurecerse esos dos luminares mayores —dijo don Quijote.
> Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo:
> —«Asimesmo adevinaba cuándo había de ser el año abundante o estil.»
> —Estéril queréis decir, amigo —dijo don Quijote.
> —Estéril o estil —respondió Pedro—, todo se sale allá. «Y digo que con esto que decía se hicieron su padre y sus amigos, que le daban crédito, muy ricos, porque hacían lo que él les aconsejaba, diciéndoles: "Sembrad este año cebada, no trigo; en éste podéis sembrar garbanzos y no cebada; el que viene será de guilla de aceite; los tres siguientes no se cogerá gota".»
> —Esa ciencia se llama astrología —dijo don Quijote. [I, 12, 158]

Grisóstomo, cuyas palabras son de ira, despecho y rechazo en su *Canzone disperata* y que se condena con su arrogancia, a la par que quiere *condenar* con sus propias palabras a Marcela, muestra que el vuelo a las

estrellas que caracteriza su astrología brujeril no es sino soberbia alejandrina, la misma de la que se apercibe Sancho tras su gobierno y que acabará dando con sus huesos en la sima para rebajarla, como justa expiación al arrebato de su *ego*.

La astrología, por otra parte, no es sino embaucamiento. El sueño de la cueva de Montesinos transforma los miedos de don Quijote al imaginar un esquema profético del que él mismo participa y que confirma su convicción previa del acierto en su elección de forma de vida como caballero[5]. Lo mismo ocurre con Antonio en el *Persiles*, que interpreta sus ensoñaciones como profecías y opone el mundo de la conciencia identitaria obtenida por medios propios al de una astrología que otorga al destino un poder que se lo quita a la voluntad:

> Ni el sueño que a mí me turbó cae debajo de la observación de la astrología, porque sin guardar puntos ni observar astros, señalar rumbos ni mirar imágenes, me pareció ver visiblemente que en un gran palacio de madera, donde estábamos todos los que aquí vamos, llovían rayos del cielo que le abrían todo, y por las bocas que hacían descargaban las nubes, no sólo un mar, sino mil mares de agua; de tal manera que, creyendo que me iba anegando, comencé a dar voces y a hacer los mismos ademanes que suele hacer el que se anega; y aun no estoy tan libre de este temor que no me queden algunas reliquias en el alma; y, *como sé que no hay más cierta astrología que la prudencia, de quien nacen los acertados discursos*, ¿qué mucho que, yendo navegando en un navío de madera, tema rayos del cielo, nubes del aire y aguas de la mar? [I, 18, 137][6]

5 Ver Vicente Pérez de León, «La exploración de los límites de la razón, la fe y la lógica de los sueños como fuente de conocimiento cervantino: de la aventura del barco encantado al Persiles», *eHumanista/Cervantes*, 4, 2015, pp. 435-448.

6 Para Pérez de León, los episodios que exploran los sueños en el *Quijote* contribuyen en la segunda parte a constatar con evidencia empírica los límites de la agencia de los exploradores y los del propio territorio, real o imaginativo, que han conquistado; y a conocer, mediante un acto reflexivo, las fronteras de su naturaleza más recóndita» («La exploración de los límites de la razón», p. 436). Se contribuye con ellos a transformar los miedos de los protagonistas mediante la presentación de sueños proféticos que sus protagonistas entienden como reales, «los cuales parecen permitirles compartir un conocimiento privilegiado, el cual deriva en profundas reflexiones sobre la naturaleza humana» (445). Para los sueños y la astrología, ver Rachel Schmidt, «El discurso astrológico en el episodio de Grisóstomo y Marcela (Don Quijote I:12-14)», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 183-197.

Es precisamente esa *prudencia* la única *brujería* que acepta también Sancho, que la ha venido aprendiendo a lo largo de su experiencia como escudero y que tiene ocasión de ponerla en práctica durante su actuación como gobernador, cuya guía ha sido la moderación y la defensa del minusválido y pobre.

La magia produce una transformación aparente y opera de modo contrario a la *fe* y la *porfía*, verdaderos motores de la conducta quijotesca:

> —¡Acude, Sancho, y mira lo que has de ver y no lo has creer! ¡Aguija, hijo, y advierte lo que puede la magia, lo que pueden los hechiceros y los encantadores! [I, 14, 194]

Ver para creer es la frase que suele asociarse a la condición intelectual del discípulo santo Tomás, que necesita, perdiendo por ello mérito al pedir pruebas (Juan 20, 24), que le muestren la llaga de la crucifixión para conocer en la figura que se ha presentado a sus condiscípulos a su maestro, pues no confía en el testimonio de estos. Jesús, acertadamente, se lo reprocha:

> Thomas autem unus ex duodecim, qui dicitur Didymus, non erat cum eis quando venit Jesus. Dixerunt ergo ei alii discipuli: Vidimus Dominum. Ille autem dixit eis: Nisi videro in manibus ejus fixuram clavorum, et mittam digitum meum in locum clavorum, et mittam manum meam in latus ejus, non credam. Et post dies octo, iterum erant discipuli ejus intus, et Thomas cum eis. Venit Jesus januis clausis, et stetit in medio, et dixit: Pax vobis. Deinde dicit Thomæ: Infer digitum tuum huc, et vide manus meas, et affer manum tuam, et mitte in latus meum: et noli esse incredulus, sed fidelis. Respondit Thomas, et dixit ei: Dominus meus et Deus meus. Dixit ei Jesus: Quia vidisti me, Thoma, credidisti: beati qui non viderunt, et crediderunt.

«Has creído porque me has visto», le dice; «bienaventurados los que creyeron sin ver». La fe es una creencia en busca de una justificación, diría más tarde san Agustín (*credo ut intelligam*)[7], y con él santo Tomás de

7 Santo Tomás de Aquino (1224/5-1274), que lucha contra la idea averroísta de la doble verdad, se afana denodadamente por defender la existencia de una verdad única, intentando alcanzarla con la luz natural de la razón. San Anselmo (ca. 1033-

Aquino, queriendo conciliar fe y razón y haciendo un esfuerzo intelectual casi sobrehumano para probar su aserto. De modo parecido parece expresarse Tertuliano en su *De carne Christi* al afirmar que «crucifixus est Dei Filius, non pudet, quia pudendum est; et mortuus est Dei Filius, prorsus credibile est, quia ineptum est; et sepultus resurrexit, certum est, quia impossibile» [el Hijo de Dios fue crucificado, y no es vergonzoso, porque es vergonzante; murió el Hijo de Dios, y es de creer, porque es absurdo; y fue sepultado y resucitó, lo que es cierto, porque es imposible][8]. Don Quijote modela su *gnosis* y su *praxis* de acuerdo a un acto de fe, un salto en el vacío que consigue llenar de sentido su existencia. En un episodio en concreto, durante su estancia en la cueva de Montesinos, este salto llega a afectar a algunos de los personajes centrales de la obra: don Quijote mismo, Sancho, Cide Hamete Benengeli, Dulcinea. Sancho parece dudar claramente de la veracidad de lo narrado por don Quijote, diciendo que se trata de una mentira y embeleco, y convenciéndose, por ello, de la locura de su amo[9]. Don Quijote protesta enérgicamente y hace saber a Sancho que llegará un momento en que este podrá creer aun las cosas

---

1109), en su *Proslogion*, cap. I (Migne ed., vol. 158), incluye el siguiente texto, con referencia a san Agustín (*Tract. Ev. Johan.* 29.6): «Non tento, Domine, penetrare altitudinem tuam; quia nullatenus comparo illi intellectum meum, sed desidero aliquatenus intelligere veritatem tuam, quam credit et amat cor meum. Neque enim quaero intelligere, ut credam; sed credo, ut intelligam. Nam et hoc credo quia nisi credidero, non intelligam». [No intento, Señor, penetrar en tu alteza, pues en modo alguno puedo igualar mi inteligencia con ella. Deseo, sólo, comprender tu verdad, la que mi corazón ama y en la que cree: y no busco entender para creer, sino creo para comprender. Pues creo en esto porque, si no creyera, no podría entender] (las traducciones de textos latinos y griegos son mías a no ser que se indique otra procedencia). En el cap. XXXI del *Manuale* (Auctor incertus), *Aspiratio ad notitiam Dei*, leemos una variante de este texto, con final diferente: «Ergo, Domine, qui das fidei intellectum, da mihi ut quantum scis expedire, intelligam, quia es sicut credimus, et hoc es quod credimus» (Migne, ed., vol. 40) [Por ello, Señor, que das inteligencia a tus fieles, otórgame que comprenda todo lo que sabes manifestar claramente, pues que eres tal como creemos, y eres lo que creemos]. Una variante más de esta idea es el *credo quia absurdum est* de Tertuliano (ca. 155-240) (*De carne Christi* V, 4). Ciego, podría decirse, es también quien no quiere ver la *realidad* (o creer en ella), como se decuce de la plática entre don Quijote y don Lorenzo, hijo de Diego Miranda, en II, 18.

8 J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Parisiis, Apud Garnier, 1841-1855, vol. 2, V.

9 «¡Oh santo Dios! —dijo a este tiempo dando una gran voz Sancho—. ¿Es posible que tal hay en el mundo, y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamentos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura? » (II, 23).

que tienen dificultad y le parecen imposibles: «Pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa» (II, 23)[10]. Cide Hamete, más precavido, expresa sus dudas también pero suspende su incredulidad, al menos temporalmente o quizá con su habitual sorna y ambigüedad: «Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates[11]; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere»[12].

Ninguno de ellos parece encontrar acuerdo sobre la *realidad* y la *verdad* de lo visto y experimentado por el hidalgo. Don Quijote recuerda algo que vio y lo cuenta a sus interlocutores. Con estos elementos (*mnesis*, *gnosis*, *discurso*, *percepción*) parece que estamos entrando en la postmodernidad del psicoanálisis, Freud, Lacan y Wittgenstein[13]. Pues en esencia Cide Hamete somete a duda la capacidad del lenguaje para representar la realidad, y hasta el estatuto ontológico de *realidad* y *pensamiento*[14]. Pero dando un paso más allá de Wittgenstein, y entrando

10 La frase puede ser una réplica a I, 21, cuando Sancho, ante la visión de don Quijote del yelmo de Mambrino, dice: «A fe que si yo pudiera hablar tanto como solía, que quizá diera tales razones que vuestra merced viera que se engañaba en lo que dice».

11 Con esta expresión recuerda la descripción que cura y barbero hacen de los libros de caballerías en I, 32 en la venta, cuando se dice que *Don Cirongilio de Tracia* y *Félixmarte de Hircania* son «son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos».

12 En otro episodio, II, 33, 590, la duquesa pregunta a Sancho el porqué de haber mentido a su amo sobre Dulcinea. El rústico replica que lo ha hecho porque sabe de sobra que su amo es un loco y mentecato y le hace creer lo que quiere. No por ello dejaría nunca de servirle, dice, porque es agradecido y, especialmente, fiel. Su fe (así como su caridad, como indica más adelante en el mismo capítulo) se sobrepone incluso a su creencia, dando una prueba más no de simplicidad, mas de sensatez cristiana y discreción: «Que si vuestra señoría no me quisiere dar la ínsula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto».

13 Ver Michael Arbib y Mary Hesse, *The Construction of Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; y Peter Homans, *Jung in Context: Modernity and the Making of a Psychology*, Chicago, University of Chicago, 1979.

14 Don Quijote (II, 10, 189), en el Toboso, esperando que Sancho vaya a comunicarle su embajada a Dulcinea, se percibe de esto cuando afirma poder conocer la

ahora en el camino de la psicología cognitiva, don Quijote cree (como verdad) en lo visto (*recordado*) porque necesita de esa experiencia para construir[15], con su *prudentia* y *synderesis*, una forma de vida, una moral de comportamiento y una fe con que mostrarse *porfiado* en su *búsqueda* de lo *posible*. De la *historia* de su vivencia y del relato (*memorístico*) de la misma parece haber extraído un modelo de mundo, una reflexión totalizante sobre la verdad de su existencia. Las *imagines* se le representan como reales y es claro que manifiesta un sentimiento de bienestar (*well-being*) al experimentarlas y al recordarlas, confirmando, como quieren Oliver Sacks y McHugh, que su *enfermedad* o su *locura* reúne más matices que una simple majadería o un problema psiquiátrico, y que quizá entra en el campo de la psicología cognitiva más que en el de la ciencia cognitiva, pues es la mente (*mind*) con la que nos la habemos, no simplemente el cerebro (*brain*)[16].

Durante el episodio de Clavileño Sancho llega a la culminación de su oficio como *mago*. A pesar de su miedo a ejercer de *brujo* volando por los aires, una vez se ve arriba ve e imagina un mundo inferior, el de la tierra, pequeño cual grano de mostaza. Quiere, además, que don Quijote, que duda de la veracidad de la construcción sanchesca, crea en lo *visto* por él. La duquesa vuelve a cuestionar la verdad de la percepción y el estatuto de lo fenoménico como objeto unívoco de conocimiento («mirad, Sancho

---

realidad de Dulcinea siempre y cuando Sancho se la transmita con palabras que den cuenta fehaciente de la misma, lo que, claro está, es imposible y nunca ocurre en la historia, sino es engañado con respecto a Dulcinea por su escudero: «Porque si tú me los relatares [las acciones y movimientos de Dulcinea cuando se encuentre con ella] como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca». En ello insisten más adelante en el mismo capítulo Sancho al equiparar conocimiento de la realidad con *mi verdad*: «¿Qué sacaría yo de engañar a vuesa merced —respondió Sancho—, y más estando tan cerca de descubrir mi verdad?»; y don Quijote, al afirmar por verdad rotunda que las tres labradoras no son más que eso, y no princesas, o «a lo menos a mí tales me parecen», confesando tener «nubes y cataratas en mis ojos» (II, 10, 210). Dulcinea, sospecha el hidalgo, no se esconde en su verdadero ser a todos, sino solo a él, lo que añade si cabe más desgracia a su situación.

15 La importancia cognitiva de esta memoria prudencial hace incluso decir a Juan Huarte de San Juan que «en la medicina tiene más fuerza la experiencia que la razón, y la razón más que la autoridad», en *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 469.

16 Oliver Sacks, *The Man who Mistook his Wife for a Hat*, New York, Simon and Schuster, 1985, pp 45 y ss, P.R. McHugh, *Try to Remember: Psychiatry's Clash over Meaning, Memory, and Mind*, Washington, Dana Press, 2008, pp. 787 y ss.

–dijo la duquesa–, que por un ladito no se vee el todo de lo que se mira»). Lo que sigue merece la pena copiarse por extenso:

> Yo no sé esas miradas —replicó Sancho—: sólo sé que será bien que vuestra señoría entienda que, pues volábamos por encantamento, por encantamento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara; y si esto no se me cree, tampoco creerá vuestra merced cómo, descubriéndome por junto a las cejas, me vi tan junto al cielo que no había de mí a él palmo y medio, y por lo que puedo jurar, señora mía, que es muy grande además. Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas; y en Dios y en mi ánima que, como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, ¡me dio una gana de entretenerme con ellas un rato…! Y si no le cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo, y ¿qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño, y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar, ni pasó adelante.
>
> — Y, en tanto que el buen Sancho se entretenía con las cabras —preguntó el duque—, ¿en qué se entretenía el señor don Quijote?
>
> A lo que don Quijote respondió:
>
> — Como todas estas cosas y estos tales sucesos van fuera del orden natural, no es mucho que Sancho diga lo que dice. De mí sé decir que ni me descubrí por alto ni por bajo, ni vi el cielo ni la tierra, ni la mar ni las arenas. Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire, y aun que tocaba a la del fuego; pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues, estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos; y, pues no nos asuramos, o Sancho miente o Sancho sueña.
>
> — Ni miento ni sueño —respondió Sancho—: si no, pregúntenme las señas de las tales cabras, y por ellas verán si digo verdad o no.
>
> — Dígalas, pues, Sancho —dijo la duquesa.
>
> — Son —respondió Sancho— las dos verdes, las dos encarnadas, las dos azules, y la una de mezcla.

> — Nueva manera de cabras es ésa —dijo el duque—, y por esta nuestra región del suelo no se usan tales colores; digo, cabras de tales colores.
> — Bien claro está eso —dijo Sancho—; sí, que diferencia ha de haber de las cabras del cielo a las del suelo.
> — Decidme, Sancho —preguntó el duque—: ¿vistes allá en entre esas cabras algún cabrón?
> — No, señor —respondió Sancho—, pero oí decir que ninguno pasaba de los cuernos de la luna.
>
> No quisieron preguntarle más de su viaje, porque les pareció que llevaba Sancho hilo de pasearse por todos los cielos, y dar nuevas de cuanto allá pasaba, sin haberse movido del jardín.
>
> […] Y, llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo:
> — Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos; y no os digo más. [II, 41, 856]

Don Quijote está convencido de que Sancho sueña o miente, precisamente las dos conclusiones a las que habían llegado Cide Hamete y el mismo Sancho con respecto al hidalgo cuando este les relató lo que había visto en la cueva de Montesinos[17]. Lo verdaderamente relevante es que Sancho se haya lanzado en un vuelo de su imaginación a construir una ficción novelesca autobiográfica[18]. De él no puede predicarse lo mismo que de don Quijote, que no se le conocía haber mentido nunca a sabiendas. ¿Miente ahora aquí Sancho? ¿Es la suya una *exageración* construida a propósito para ganarse el interés de su audiencia? Como don Quijote en la cueva, ahora Sancho relata acciones que pasan en un periodo de tiempo que no se ajusta al real, sino parece *dilatado*. Cervantes, sin embargo, no despeja la duda, pero sí gusta de establecer la posible equiva-

17 Podría también pensarse que es el miedo quien habla en Sancho, como él mismo afirmó en I, 20 antes de la aventura de los batanes, al querer convencer a su amo para que no le abandonase: «Tiene el miedo muchos ojos y vee las cosas debajo de tierra, cuanto más encima en el cielo». El conocimiento que ahora demuestra Sancho de las Cabrillas se emparenta con el de dicho episodio de la primera parte.

18 Su mentira se basa en la imaginación de don Quijote, que en la aventura del barco encantado pensaba haber recorrido medio mundo cuando Sancho claramente veía que andaban a paso de hormiga y que apenas se habían alejado del punto de partida, «porque allí están Rocinante y el rucio en el propio lugar do los dejamos» (II, 29, 456).

lencia entre sueño, ficción y mentira[19]. Don Quijote se convierte en un santo Tomás que reclama *pruebas* para poder creer. En el entretanto, se queda a solas con su lógica cerebral y silogística irrebatible: si hubiéramos llegado donde Sancho dice nos habríamos quemado; no nos hemos quemado; luego no pudimos haber llegado. Pero nótese, sin embargo, que deja dicho de antemano que las cosas del episodio de Clavileño, y de su *historia* en general, «van fuera del orden natural», es decir, pertenecen al sobrenatural de la *magia* y el *encantamiento*, por el que se truecan las *apariencias* y se crea la *sugestión* en el individuo[20]. Así pues, el relato de Sancho no es tampoco *verosímil* ni *contingible*, aunque ello no es óbice, parece pensar don Quijote, para que sea válido como *sueño*. Créeme a mí y yo te creo a ti: *do ut des*, parece decir don Quijote como soporte *jurídico* y basamento de la entidad *ficcional* de la vida y la novela. El mundo de la ficción se sostiene en una suspensión de la incredulidad, pues de lo contrario la lógica da al traste con dicho mundo. La duda que nos cabe es si su relato es una simple *necedad de industria* (I, 6) o un convencimiento, como el de don Quijote, de que su *sueño* fue real.

---

19 Recuérdese la opinión del cura en II, 1, 478, que los libros caballerescos son «todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos». Don Quijote responde diciendo que «con sus propios ojos» vio a Amadís de Gaula.

20 Valga decir que el relato de Sancho, del que parece estar autosugestionado y convencido, se basa en las palabras de la duquesa en II, 33, 789, donde había *convencido* a Sancho de que la mentira de este en lo tocante a haber visto a Dulcinea en dos ocasiones no era en realidad una falsedad o invención suya, sino engaño al que había sido sometido por los encantadores, pues en verdad la labradora de la segunda ocasión era Dulcinea misma («toda fue invención de alguno de los encantadores que al señor don Quijote persiguen; porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso»). Con ello Sancho se convence, entre otras cosas, de que lo visto por don Quijote en la cueva de Montesinos fue verdad: «Y agora quiero creer lo que mi amo cuenta de lo que vio en la cueva de Montesinos, donde dice que vio a la señora Dulcinea del Toboso en el mesmo traje y hábito que yo dije que la había visto cuando la encanté por solo mi gusto; y todo debió de ser al revés, como vuesa merced, señora mía, dice, porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en un instante tan agudo embuste, ni creo yo que mi amo es tan loco que con tan flaca y magra persuasión como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término». Aun así, por mucho que acepte que pudo estar encantado, se ratifica en que lo visto por él fue una labradora. El juego entre apariencia, realidad y *verdad* es ciertamente complejo. En II, 44, 894, cuando Sancho y don Quijote reconocen en el rostro del mayordomo del duque el mismo de la condesa Trifaldi, don Quijote indica «que el rostro de la Dolorida es el del mayordomo, pero no por eso el mayordomo es la Dolorida; que, a serlo, implicaría contradición muy grande».

A pesar de las protestas de amo y escudero, que rechazan, con temor, el mundo de la brujería y la magia, ambos ejercen de *brujos*, como agentes de transformación de sí mismos y de la realidad que les circunda. La cueva de Montesinos y los episodios de Sierra Morena y Clavileño son los momentos cumbre del autoconvencimiento en sus poderes transformativos. Don Quijote y Sancho intentan despejar las nieblas del engaño de sus sentidos, o resolver la condición encantada de la realidad misma, como en II, 48, 856, cuando don Quijote ve entrar en su cuarto a quien piensa que es Altisidora y no es sino doña Rodríguez:

> Miróla don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechuría, y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la visión, y, cuando llegó a la mitad del aposento, alzó los ojos y vio la priesa con que se estaba haciendo cruces don Quijote; y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya, porque, así como le vio tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas, que le desfiguraban, dio una gran voz, diciendo:
> —¡Jesús! ¿Qué es lo que veo? [II, 48]

En el bucear por la vida intentando despejar los obstáculos que se oponen al conocimiento claro y verdadero de la misma (*vade retro*), don Quijote y Sancho no pueden sino ejercer ellos mismos como *brujos* y *magos*. Sancho lo refleja mejor que nadie al afirmar y negar alternativamente que quiere y no quiere volar por los aires. No se trata de la única ocasión en que se afirma y niega una misma realidad en el *Quijote*[21], como si el

21 Así, Dulcinea es imposible y posible (en quien «se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas», I, 13); la historia narrada, para Cide Hamete Benengeli, puede afirmarse como «falsa o verdadera» (II, 24); don Quijote quiere saber del mono de Maese Pedro «si ciertas cosas que le pasaron en una cueva llamada de Montesinos, si fueron falsas o verdaderas» (II, 25), «soñadas o verdaderas», a lo que este responde «que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles»; el narrador nos dice que don Quijote tuvo por la «historia más cierta en el mundo» la «máquina de las sonadas soñadas invenciones que leía» (I, 1); y, volviendo a Dulcinea, llega a usar el argumento ontológico de san Anselmo para afirmar que es Dios quien solo sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, y que es algo «cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo» (II, 32).

hidalgo (y Sancho a medida que avanza la obra) pareciera rechazar la contradicción y decantarse por una especie de *media via*. De hecho, pudiera pensarse que concibe el universo como en estado de flujo permanente y tolera la contradicción (por dicha expectativa de cambio o flujo) con mayor amplitud que los demás personajes (salvo el Sancho del final de la obra), que aparecen enfrascados en una misión para descubrir si las *quimeras* quijotescas son *verdaderas* o *fingidas*. Como indica Spencer-Rodgers, esta tolerancia hacia la contradicción tiene «broad implications for cognition, emotion, and behavior»:

> In a world that is perceived as changing abruptly and rapidly (e.g., good becomes bad, but then bad becomes good), contradiction must be assumed and accepted (e.g., what is good is also bad).[22]

Estos rasgos dialécticos de don Quijote pueden también relacionarse con el tema humanista de los melancólicos Heráclito y Demócrito (Ficino, Alciato, Saavedra Fajardo y especialmente Gracián), el segundo catalogado como loco y, según la tradición, puesto en manos de Hipócrates para que le curara, lo que implica una aceptación de la noción de *concordia* o *coincidentia oppositorum* (la *enantiodromía* de Heráclito)[23], usada por Jung para explicar «la aparición, especialmente en sucesión temporal, del principio opuesto inconsciente»[24]. Si la *enantiodromía* (la superabundancia de cualquier fuerza produce su opuesto; el inconsciente actúa contra los deseos de la mente consciente) suele aparecer para Jung asociada a otros síntomas de neurosis aguda, también es cierto que, según este autor, se manifiesta como preámbulo de un *renacimiento* de la personalidad. Y esto es de clara aplicación a don Quijote, que ofrece

---

22 M.J. Spencer-Rodgers, M.J. Williams, y K. Peng, «Cultural Differences in Expectations of Change and Tolerance for Contradiction: A Decade of Empirical Research», *Personality and Social Psychology Review*, 14.3, 2010, pp. 296-297.

23 Ver también el *Fedón* 71a: «ἱκανῶς οὖν, ἔφη, ἔχομεν τοῦτο, ὅτι πάντα οὕτω γίγνεται, ἐξ ἐναντίων τὰ ἐναντία πράγματα» [de este modo justamente hemos establecido que todo se engendra de este modo, los opuestos [surgen] de los opuestos].

24 «Este fenómeno característico se da en casi todos los sitios donde una dirección extremadamente unilateral domina la vida consciente, de modo que se forma en el tiempo una posición opuesta inconsciente dotada de idéntica fuerza, la cual se exterioriza primero por la inhibición del rendimiento consciente y más tarde por la interrupción de la dirección consciente» (Spencer-Rodgers *et al.*, «Cultural Differences», p. 199).

con ello un preludio al gran desarrollo de textos escéptico-pragmáticos en el pensamiento hispano del siglo XVII (*Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, *Oráculo manual y arte de prudencia* de Gracián, *Heráclito y Demócrito en nuestro siglo* de Antonio López de Vega, *El Criticón* de Gracián)[25].

El único modo de superar las nieblas del oscurantismo que vela la realidad y produce un desengaño tan barroco en quienes la experimentan es a través de los mecanismos de la *magia* y la *brujería*. Pero los dos términos se entienden en sentido lato como una transformación consciente del orden mental, no físico, que se opera mediante la fuerza de una voluntad guiada por la *prudentia* práctica y especulativa. Sancho y don Quijote pasan alternativamente de engañadores a engañados, a la par que adquieren una relativa conciencia de los límites del engaño de su transformación. Pero ambos se resisten durante la obra a que sean otros quienes *transformen* su realidad (brujería *in malam partem*) y el miedo demoniaco al que se refería don Quijote al hablar del mono de Maese Pedro tiene que ver solo con la aplicación de la *brujería* al futuro, campo reservado para el ejercicio de la autonomía individual. El pasado, la historia, así como el presente, la memoria, pueden manipularse ocultándose y apareciendo como las lagunas de Ruidera del episodio de Montesinos; no así el futuro, que a pesar de su carácter contingible queda siempre regido por la sabia dirección de quien tiene las riendas de su propia actuación y decisión, dejando espacio para las veleidades de la Fortuna, pero anclando siempre las mismas en la posibilidad de su *control* y *orden* que supone el ejercicio de la libre sindéresis. En suma, la magia *in bonam partem de* Sancho y don Quijote consiste en gran medida en ejercer de Baco *Eleuterios* o Liberador, que es condición indispensable de la *manía* o *locura* bien entendida, la que hace pasar a amo y escudero de las alturas sublimes a las profundidades de la caída[26], adquiriendo en el camino conciencia de su estrella y siendo astrólogos de sí mismos, o desencantando lo que el Demonio y la realidad habían querido ocultar o velar a sus ojos.

---

25 Ver Jeremy Robbins, *Arts of Perception. The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*, Glasgow, University of Glangow, 2005.

26 Ver Francisco Layna Ranz, «Cueva de don Quijote y sima de Sancho: las entrañas de una purgación ejemplar en el diseño compositivo del Quijote de 1615», en *Actas del Congreso Internacional "El Quijote" desde América (Segunda Parte)*, (Arequipa, 2015), Pamplona, Universidad de Navarra, 2015, en prensa.

Bibliografía

Alberola, Eva Lara y Antonio Cortijo Ocaña (ed.), *Magia, hechicería y brujería en la historia, la cultura y la literatura hispánicas de la Edad Moderna*, *eHumanista* 26, 2014, ‹http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/26›.

Aquino, santo Tomás de, *Summa Theologiae*, ed. Blackfriars, New York, McGraw-Hill, 1964-1981. 64 vols.

Arbib, Michael y Mary Hesse, *The Construction of Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Biblia, Sagrada, ed. Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAE, 1992.

Biblia Vulgata, ed. Alberto Colunga y Laurentio Turrado, Madrid, BAC, 1965.

Cervantes Saavedra, Miguel de, Francisco Rico (dir.), *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998.

Homans, Peter, *Jung in Context: Modernity and the Making of a Psychology*, Chicago, University of Chicago, 1979.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Layna Ranz, Francisco, «Cueva de don Quijote y sima de Sancho: las entrañas de una purgación ejemplar en el diseño compositivo del *Quijote* de 1615», en *Actas del Congreso Internacional "El Quijote" desde América (Segunda Parte)*, *(Arequipa, 2015)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2015, en prensa.

— «Todo gira alrededor de un grano de mostaza (a partir de Clavileño)», en *Cervantes y su tiempo*, ed. Carmen Hsu, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 173-193.

McHugh, Paul R., *Try to Remember: Psychiatry's Clash over Meaning, Memory, and Mind*, Washington, Dana Press, 2008.

Migne, Jacques Paul (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Parisiis, Apud Garnier, 1841-1855, vol. 182.

Pérez de León, Vicente, «La exploración de los límites de la razón, la fe y la lógica de los sueños como fuente de conocimiento cervantino: de la aventura del barco encantado al Persiles», *eHumanista/Cervantes*, 4, 2015, pp. 435-448.

Platón. Harold N. Fowler (tr.), *Plato in Twelve Volumes*, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1925.

Robbins, Jeremy, *Arts of Perception. The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*, Glasgow, University of Glasgow, 2005.

Sacks, Oliver, *The Man who Mistook his Wife for a Hat*, New York, Simon and Schuster, 1985.

Spencer-Rodgers, Julie, Melissa J. Williams y Kaiping Peng, «Cultural Differences in Expectations of Change and Tolerance for Contradiction: A Decade of Empirical Research», *Personality and Social Psychology Review*, 14.3, 2010, pp. 296-312.

Schmidt, Rachel, «El discurso astrológico en el episodio de Grisóstomo y Marcela (*Don Quijote* I:12-14)», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 183-197.

Parodia de una *defixio* en *El burlador de Sevilla*

Josée Gallego Chin
(CRES-LECEMO-Paris 3)

Las prácticas de magia amatoria son tan antiguas como el mundo. Por ser el Amor invencible, según nos dice Píndaro[1], Venus regaló a su protegido, Jasón, *el rombo* que le permitió cumplir sus hazañas con éxito y recobrar su trono. Gracias a este instrumento de *defixio*, bien conocido debido a una amplia tradición literaria ilustrada por el *Emblema 78* de Alciato, el héroe engañó a la misma Medea, quien al enamorarse perdidamente de él, traicionó a su padre, abandonó su patria y robó la piel del carnero dorado. Pero al final no le salieron bien las cosas al griego ya que la maga degolló a sus hijos, incendió el palacio y mató a su segunda esposa.

Literalmente se entiende por este vocablo de *defixio* un hechizo que se realiza mediante una tabla en la que se graban caracteres mágicos o el apellido de la víctima así como unas fórmulas de encantamiento. Se pueden utilizar varios objetos: un palo, una piedra o una muñeca en los que el oficiante clava agujas para «atársela».

El burlador de Sevilla presenta un caso interesante de conjuro que, entre burlas y veras, recuerda el mito argonáutico e ilustra la insensatez humana en relación con el tema medieval de la nave de la locura.

Recuérdese la llegada del gracioso Catalinón a la playa de Tarragona después del naufragio con su amo a bordo de la nave que Tisbea, la pescadora, ve hundirse y pinta como un hermoso pavón[2]. Aquel, tan aficionado al vino, se queja de que el agua esté salada y maldice los viajes marítimos con una sarta de disparates que giran alrededor de la jornada

1 Píndaro, *Pítica,* IV, 380-390.

2 Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla,* Primera Jornada, vv. 486-498.

de Jasón[3]. Si bien es cierto que faltó poco para que el criado se ahogara, no pierde su buen humor, conforme a su oficio de gracioso. Este papel tampoco impide que sea un hombre que acata los mandamientos divinos al revés de su amo, lo que también pone de relieve su raro apodo. El criado y el amo son cara y cruz de una misma moneda, pues ilustran las conductas que llevan respectivamente a la salvación y a las llamas del infierno.

Si bien el burlador no se vale de ningún ritual amatorio, el orgullo[4] y el pecado de lujuria que le caracterizan remiten a la figura del pavón representado en los bestiarios cristianos, animal al que alude Tisbea como ya dijimos. Así, don Juan va convirtiéndose en el héroe de la conquista del vellocino, hechizando a las mujeres a fuerza de palabras tramposas y miradas fatales. Hasta tal punto que el conjuro del bufón no se puede apartar del llanto de la pescadora en la tercera jornada[5], cuando se da cuenta de que don Juan no cumplirá el compromiso de casarse con ella. En aquel momento, Tisbea identifica su engaño con la nave Argos de Jasón y la desdicha de Medea, lo que convierte a Catalinón en un vate sagaz.

Para entender el conjuro de Catalinón y sus diversos significados conviene examinar el *Emblema 78* de Alciato y los comentarios de 'El Brocense', ya que este subraya una serie de errores que permiten percatarse, a pesar de la referencia explícita a Píndaro, de la interpretación que tenía el lector coetáneo del episodio mítico y de su tratamiento moralizador.

Es sabido que los *Emblemas* conocieron un éxito rotundo desde el inicio, por ser una fuente inagotable de saber culto y fácil a la par que los bestiarios. Dibujo, lema y s*ubscriptio* forman un conjunto de enseñanzas morales que apuntan a edificar al discreto.

El *Emblema 78* trata de la Lujuria y propone un remedio al dardo de Cupido como indica el título que lo encabeza. El dibujo representa

---

3 Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Primera Jornada, vv. 517-553.

4 «Como hermoso pavón / hacen las velas ola / adonde los pilotos / todos los ojos pongan. / Las olas va escarbando, / y ya su orgullo y pompa / casi la desvanece, / agua un costado toma /» [Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Primera Jornada, vv. 486-494].

5 «Robusta mar de España […] ¡Maldito el leño sea / que a tu amargo cristal halló camino / y, antojo de Medea, / tu cáñamo primero, o primer lino / aspado de los vientos / para telas de engaños e instrumento!» [Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Tercera Jornada, vv. 2203-2208].

dos aros cruzados dentro de los cuales se dispone un ave manchada con las alas extendidas, el pico y la cola recta; se vislumbran en el fondo un paisaje marítimo, rocas, montañas y un sol resplandeciente. El soneto[6] precisa que el ave es la motacila y que está vinculada con el culto de Baco; a continuación advierte que Jasón recibió este hechizo por parte de Venus, lo que le permitió triunfar en la Cólquide; para rematar, el poder de este amuleto se define al decir que el practicante que se vale de él no será «vencido ni dañado por el hechizo de amor».

A partir de estos datos, 'El Brocense' señala la fuente y critica la traducción errónea de la palabra *iunx* que no se corresponde con la motacila sino con la aguzanieve o torcecuellos y añade que este talismán se menciona en los textos clásicos para atraer al ser amado y no para protegerse del furor amoroso.

Lo cierto es que el emblema alude al sortilegio que se aplicaba en la antigüedad con el rombo (*rhombos* o *rhombus*). No se sabe a ciencia cierta qué era este objeto, pero no cabe duda de que la palabra se usaba al igual que el ave de Baco, el *iunx*. A. J Festugière[7] señaló que el rombo era una tabla de metal o de madera de forma oblonga que el oficiante hacía girar para producir un sonido grave y cada vez más agudo a medida que el movimiento se aceleraba. Los antropólogos denominan a este instrumento el *bull roarer.* El estudioso francés precisa que lo que busca la maga de Teócrito[8] o de Píndaro[9] es que el amante infiel «gire y gire como un trompo». Se encuentran semejantes imprecaciones por parte de las magas latinas[10], que se valen del rombo de Venus para hacer que el amante dé vueltas como si fuese una peonza. Si bien se trata de

---

6 «Inviolabiles al dardo de Cupido: / Para que del amor no seas vençido / Ni echizo en tu razon dañarte pueda / La motacilla asienta en una rueda / Su cuerpo en quarto partes repartido / De modo que haga cruz con el tendido: / Cuello, alas, cola estando firme y quedo / Con esto en tu razón segura y leda / De echizo ni de Amor seras herido. / Con tal sello de Venus el prudente Jason / ya vimos de Medea librado, / Por se mostrar con ella tan valiente: / Y ansi el que fuere a tal remedio usado / Jamas podra sentir en si accidente. / De que al momento no este remediado». [Alciato, *Los Emblemas*, 78, Lyon, 1549].

7 André-Jean Festugière, «Une expression hellénistique de l'agitation spirituelle», *École pratique des hautes études, Section sciences religieuses*, 59, 63, 1950, pp. 3-7.

8 Théocrite, *Idylles* II, v. 30.

9 Pindare, *Olympiques*, 13, v. 94 et *Isthmiques,* IV, v. 3.

10 Properce, *Élégie*s, II, v. 21; Ovide, *Les Amour*s, I, v. 8; Martial, *Épigrammes,* IX, v. 30.

una rueda en el caso de Alciato y de un rombo, figura geométrica de cargado simbolismo que se describe por la conjunción de los aros y del ave extendida, el logro esperado es, de hecho, radicalmente diferente en ambos casos. Al estudiar los textos clásicos, salta a la vista que el rombo era una peonza, un huso o una rueca, ya que se necesitaban lienzos, cuerdas o hilos para hacerlo girar.

En cuanto al ave variopinta de Baco, se explica esta metáfora, a nuestro juicio, por las manchas de su plumaje parecido a la piel de leopardo que viste el dios, al irse de fiesta con su séquito de Ménades. Se representaba así el furor de la pasión amorosa. Añadamos que el aguzanieve o pezpita, más conforme al *iunx*, según los naturalistas, mueve sin cesar la cola, lo que podría remitir a los latidos acelerados del corazón sometido a la pasión amorosa.

Nos llama la atención también que Homero[11] dejó a la pasión amorosa dos retratos memorables de Circe y de Calipso al pintarles cantando e hilando con la rueca, como si este instrumento pregonara no solo el enredo amoroso que había de unirles al «hombre de muchos senderos», sino también el poder de la poesía y de la magia, dos temas omnipresentes en el conjuro del texto del mercedario.

El parlamento de Catalinón es una mera maldición literaria que consta de las características del género bien estudiadas por Eva Lara Alberola[12] y José María Díez Borque[13] tanto en su contenido como en el conjunto de procedimientos lingüísticos. Tiene un doble papel que estudiaremos aquí: la parodia del género y la sátira de costumbres.

La estructura es la siguiente: llamamiento a una divinidad ficticia entre desesperación y cólera «¡Válgame la Cananea!»; una larga imprecación que tiene como blanco el mar salado; la maldición propiamente dicha, que se vale de una amplia metáfora, al compás de un furor creciente y, por lo tanto, cómico contra las víctimas Tífis, Jasón y Argos que iniciaron las empresas marítimas.

Se pone de manifiesto desde la primera palabra que el conjuro de Catalinón se refiere a una intención paródica del género, ya que relaciona el poder brujeril con un engaño que no tiene relevancia, salvo que se

11 Homère, *Odyssée*, V, vv. 59-62; *Odyssée*, X, vv. 226-228.

12 Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Colección Parnaseo 13, València, Universitat de València, 2010.

13 José María Díez Borque, «Conjuros, oraciones, ensalmos…: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro», *Bulletin hispanique*, 87, 1, 1985, pp 47-87.

funda en los recursos de la lengua para hechizar al consultante y aturdirlo mediante una puesta en escena ridícula. Como indica Rosa Navarro Durán[14], el bufón deforma la voz «hacanea» como sucede en su homólogo, Sancho Panza, en la segunda parte del *Quijote*, cuando dice al caballero andante: «Vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas»[15], lo que su amo corrige: «Hacaneas querrás decir, Sancho». Esto no impide, a nuestro modo de ver, que el chiste se refiera también a las bodas de Caná por las razones que hemos mencionado, relacionándolas con el *Emblema 78* de Alciato y la afición a la bebida del criado sagaz al igual que la de las Ménades.

Nos llama la atención la cantidad de figuras retóricas que recalcan lo que ya Platón, por boca del famoso Gorgias, caracterizaba como un lenguaje que proporciona un «hechizo» al oyente, valiéndose de una paronomasia entre Gorgias y la Gorgona. Lo cierto es que el bufón se expresa con una labia que sí remeda los vaticinios y arrebatos poéticos. Bien se sabe que la poesía es un encantamiento que modifica el humor y el espíritu, por una parte, y que puede ser el habla, por otra parte, lo mejor como lo peor de las cosas[16]. Bajo el amparo de la Cananea, jerigonza furiosa que le sirve de cabalgadura para dar riendas a sus burlas y veras, el bufón o más bien el mercedario parodia el poder de la magia amatoria a fuerza de hipérbatos, expresiones bimembres, insultos, acumulaciones, repeticiones, paralelismos, anáforas, metáforas, perífrasis, sinécdoques, hasta un estupendo quiasmo final que procura fascinar a las víctimas. La broma estriba también en una profusión de voces que pretenden manejar los demonios siempre que se les otorgue una potencia sobrenatural. De ahí, un esquema métrico que pone en relieve dichas vocales el cual nos sonaría como una retahíla infantil si no fuera un exquisito juego de poeta.

El conjuro de Catalinón se despliega con una maestría verbal que se alimenta de una maraña de referencias cultas, y no cabe duda de que la

---

14 Rosa Navarro Durán, «*Don Gil de las calzas verdes* a la luz de Cervantes», en *Tirso, de capa y espada: Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro, 8, 9, 10 Julio, 2003*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla de la Mancha, 2004, p. 26.

15 Miguel de Cervantes, *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, Cáp. X., ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

16 Gorgias, *Éloge d'Hélène*, 14, 1009; 1034, en *Les Présocratiques*, ed. J. Paul Dumont, Paris, «La Pléiade», 1988.

nave de la locura amorosa hacía reír aún más a una parte del público, por diverso que fuera, aquel que era capaz de entender las gracias y los rodeos sibilinos del criado.

Una amplia metáfora marítima se desarrolla sutilmente al hilo del texto y volverá de nuevo, como dijimos, por boca de Tisbea, quien relaciona las mentiras del burlador con el arte del tejedor a propósito del «cáñamo» con que se fabricaban las velas, jarcias y cabos. Además, es conocido que esta planta se usaba en los rituales de magia por su poder alucinógeno[17].

La *defixio* burlesca de Catalinón se desencadena a partir de un equívoco acerca de la expresión «medir sus rumbos» que reúne el oficio del piloto, del sastre, del mago y del poeta.

Cotejando tres citas sacadas de obras de Cervantes[18], el *Diccionario* de Covarrubias dice: «Salta a la vista que rombo y rumbo son iguales para Cervantes», lo que podría ser, a nuestro juicio, la fuente de la burla de Catalinón respecto a su ensalmo furioso que gira alrededor de esta dilogía. En el texto de Tirso que nos ocupa, la voz pertenece al vocabulario de la marinería y remite al oficio de piloto.

Al final de la Edad Media, aparecieron nuevos mapas que dibujaron las orillas del mar Mediterráneo y del mar Negro. Estos se llaman portularios o mapas de rumbos; proporcionan una nueva representación del mundo que los progresos de la navegación hicieron posible gracias al uso de la brújula. Los mapas de rumbos se caracterizan por una presencia más o menos densa de rosas de los vientos. Del centro de estas rosas salen ejes que forman finas líneas rectas, los rumbos; estos se entretejen sobre la región representada formando una trama que se llama martelario, lo cual viene de la voz italiana *marteloio*, que consta de «mar» y «tela». El martelario, por estético que fuera, servía para apuntar al norte que se encontraba con la brújula y el compás. Si bien el criado no menciona la brújula, no cabe duda de que al público se le ocurría la asociación entre esta caja con la aguja imantada y las

17 Hérodote, *Histoires*, IV, 75 señala del uso del cáñamo en los scitos «una ceremonia de fumigación colectiva de la que los participantes salieron gritando y aturdidos».

18 Miguel de Cervantes, *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*, Segunda parte, cap. XXXV, p. 136 y cap. LXII, p. 238, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1991. *El retablo de las Maravillas*, en *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

prácticas demoníacas de las brujas por ser estas ingeniosas y funestas hilanderas de engaños[19].

Estas explicaciones semánticas aclaran no solo la metáfora que sustenta el conjuro sino el *Emblema 78* cuyo «remedio al dardo de Cupido» y su dibujo simbolizan la firmeza del cristiano para guardar el rumbo de su barco y no dejarse atropellar por los encantamientos y las artimañas de las damas del tusón. Por ejemplo, San Juan Crisóstomo retoma la metáfora náutica para explicar el delirio del pecador[20].

La nave es, pues, imagen de la locura humana, tema que recorre tanto la literatura como las artes de la época áurea. Hélène Tropé[21] dedicó una investigación imprescindible al tema. Nos recuerda la estudiosa que con la metáfora de la nave o más tarde del hospital de locos, se representaba a los enfermos presos de lo que se llamaba "la tema", es decir una idea fija de la que no se desprendían. Dicha imagen de la nave de los locos permitía representar a varios estamentos de la sociedad medieval presos del pecado y hacerlos ver de forma burlesca subrayando el desmoronamiento de los valores. En el caso que nos ocupa, la sátira de las costumbres es tanto más sensible cuanto que la nave Argos pertenece a la representación del poder desde Carlos V a causa del legado borgoñón. Por consiguiente, el cáñamo, el rombo, así como la gavia[22] anteriormente mencionada, la brújula y su aguja imantada revestida de carga erótica, junto al martelario, forman un conjunto de símbolos que ponen de relieve, en este caso, una coincidencia entre la locura, el pacto con el demonio y la lujuria. Una acumulación de sinécdoques relativas al «primer leño» reanuda imágenes cultas de la

19 Covarrubias comenta: «Nada de extraño tendría que el vulgo marinero, al observar al piloto tomando la altura de los astros en las primeras navegaciones oceánicas, identificara al piloto con un mago o astrólogo, y pensando en el rombo mágico, llamara "hacer o guardar rumbo" a esta actividad para él misteriosa, de donde el vocablo pasaría a la dirección que así se tomaba».

20 San Juan Crisóstomo en Festugiére, André-Jean, «Une expression hellénistique de l'agitation spirituelle», *École pratique des hautes études, Section sciences religieuses*, 59, 63, 1950, pp. 3-7: «Así la nave (una vez roto el timón) es llevada donde quiere la tempestad, así también el hombre cuando pierde el auxilio de la gracia divina por su pecado, ya no hace lo que quiere sino el demonio».

21 Hélène Tropé, *Folie et littérature dans l'Espagne des XVIème et XVIIème siècles*, Paris, L'Harmattan, 2014.

22 Tisbea: «Hundióse y dejó al viento la gavia, que la escoja por suya morada» [*El burlador de Sevilla*, Primera Jornada. Escena IV].

tradición clásica[23] y de los poetas coetáneos y provocan equívocos que pretenden provocar risa y preparar el desenlace trágico a partir de señales llamativas para el público áureo. Por ejemplo, «¡Mal haya!» de doble sentido, se entiende como la fórmula acostumbrada de una maldición popular. Sin embargo, el haya[24] es un árbol que se usa para la construcción naval desde la Antigüedad, por ser robusta, ligera y de buena flotabilidad. Además el haya era consagrada a la Diosa de la Luna, a la cual se otorgaban poderes sobrenaturales: se decía que hacía el corazón más abierto. En el episodio de Filemón y Baucis, Ovidio cuenta que, en casa de la pareja, cuelga un recipiente de haya que le sirve para bañar los pies de los dioses Mercurio y Júpiter, de camino y disfrazados, y que se les regala el manjar y vino en vasijas de haya. Concluye el poeta: «La pareja sí es muy pobre, pero su corazón no lo es». El chiste del gracioso, por tanto, convierte el carácter beneficioso del árbol vinculado con el amor verdadero, en un instrumento diabólico, al decir «¡Mal haya!». De doble sentido también parece ser la expresión «quebradizo madero» de la misma isotopía. Aquí se describen el compás del piloto o los palos de escoba que cabalgaban las brujas para volar hacia los aquelarres. El tema era de mucha actualidad en la España de 1620 cuando poco antes habían ocurrido los episodios de Zugarramurdi. Se recalcan otra vez las fiestas orgíacas de estas reuniones que la Iglesia se empeñó en erradicar con igual furor.

Para rematar la burla, el gracioso equipara a las prácticas brujeriles con un engaño de sastre, apoyado en un calambur (sastre/ astronómica aguja/ desastre) que se desencadena a partir de la astrología. Es conocido que la adivinación debía de ser rechazada por ser un reto a los secretos divinos, ya que el destino del cristiano se halla en manos de Dios. Es un tópico de la literatura áurea representar al sastre como ladrón, de buen aspecto y mujeriego. No es nada extraño, pues, que recaiga sobre este tipo despreciable la *defixio* de Catalinón que, retomando la jerigonza de los conjuros mágicos, denuncia la pérdida de las virtudes y el poder de Don Dinero.

Si hemos hablado de la *defixio*, es porque se despliega gracias a una maraña de juegos de palabras. Se sabe que las magas usaban no solo las

23 Ovide, *Métamorphose*s, VII, 1; Sénèque, *Médée*, II, 3.

24 Dice Orfeo en *Les Argonautiques orphiques*: «Minerva construyó una nave de haya que, la primera, con remos, surcó las olas profundas saladas del Océano y experimentó con atrevimiento los rumbos marítimos».

pócimas, hierbas y palabras para atar al ser amado, sino también se servían de instrumentos, símbolos, caracteres, juguetes, objetos varios como animales, restos humanos y hasta recién nacidos. La *defixio* consta de un objeto que el oficiante, según el principio de la magia *simpática*[25], fija o «cose» con hilos después de haberlos horadado. Suele grabarse una inscripción que puede ser el nombre del amante o del enemigo, cuyo cuerpo y alma están así acaparados y controlados. Al devanar la maga sus husos o los rombos, y profetizar la derrota de la víctima, se clavaban en el ídolo agujitas de metal o «madero quebradizo». Volvamos al grito inicial de la maldición «¡Mal haya!». Este árbol tenía otro uso, del que ya hemos hablado, y que le valía el mayor respeto: su relación con la escritura[26]. De hecho, esta isotopía aflora de nuevo en la estrafalaria imagen «que dibuja el mar», tan curiosa que prefieren varios traductores dejarla de lado. La voz «dibujar», según Covarrubias, viene de la palabra francesa *déboiser*, es decir, quitar el madero para esculpir algo; por consiguiente, dibujar es dar una forma mediante cualquier instrumento. En los enigmáticos versos que nos ocupan, enigmáticos a causa de la construcción de la oración, el vocablo en cuestión se refiere a los surcos del mar parecidos a una «llana líquida», para retomar la metáfora clásica, tan trillada que apenas se percibe la alusión erótica. Sin embargo, en el contexto, está claro que se mezclan varios significados: o sea el piloto sastre hechizó al mar con la aguja de la brújula como si fuera un mago en una ceremonia para manejarla. O sea, se describe así la orilla del mar parecida a una pieza de encaje, aludiendo al martelario del cual hemos hablado. Sea lo que sea, se trata de un estupendo juego de palabras donde se subraya el oficio del poeta que sí sabe arreglar el compás y las voces.

Lo que precede nos lleva a preguntarnos qué meta persigue el mercedario al insertar un episodio tan burlesco acudiendo a la mitología en una obra que, al fin y al cabo, acabará como una tragedia moralizadora.

Parece que el mito argonáutico reanuda la experiencia de un fracaso rotundo que se explicaba con el recurso a las prácticas brujeriles, a la lujuria y al orgullo. En efecto, si bien Jasón recobró su trono, su palacio

25 Sir James George Frazer, *The golden bough: a study in magic and religion*, Abridged, New York, The Macmillan co, 1922.

26 Todavía se conserva la memoria etimológica de esta relación en los idiomas alemán e inglés, ya que *book* viene de *beech* y das *Buch* de die *Buche*, el haya.

y su estirpe se consumieron en llamas. Sirve pues el tópico de marco a un enredo ejemplar adaptando la referencia clásica al público contemporáneo, en especial, gracias a los chistes que de paso permiten aclarar lo mitológico.

Con este conjuro se convierte el bufón en un adivino de la fuerza del destino, ya que el criado asocia por primera vez el burlador con la figura de Jasón[27]. La tensión dramática se nutre de una mezcla de jocosidad y de inquietud, así como de palabras que pertenecen al ámbito de lo oscuro y de lo más común, tal como la pulla contra el sastre –cabeza de turco– que claramente busca que el público se vuelva más agudo y sabio.

La ceremonia de defixión así burlada advierte que no sirve para nada intentar escapar al poder de Dios, ya que este se extiende más lejos que el círculo de los demonios. Retomando la metáfora náutica y el rombo mágico, el mercedario se inscribe dentro de una perspectiva que, sin negar lo esotérico, proporciona una actitud prudente semejante a la de los primeros alquimistas cristianos. Entre ellos, Zósimo[28], del cual se conserva el tratado más antiguo acerca de la alquimia, usó de la misma metáfora al decir «No te dejes atraer en todos rumbos como una mujer […]. No gires como una peonza al buscar a Dios; quédate sedado en ti mismo y Dios vendrá, ya que está en cualquier lugar y no está encerrado en un mismo sitio como los demonios».

Bibliografía

Alciato, Andrés, *Los Emblemas*, Lyon, 1549.

Les Argonautiques orphiques, ed. Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

— *El retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

27 Tisbea por su parte pregonará que «el fuego por mares y por ondas en sus abismos fragua», retomando la doble isotopía agua/fuego al descubrir que Don Juan la había engañado.

28 André-Jean Festugière, «Une expression hellénistique de l'agitation spirituelle», *École pratique des hautes études, Section sciences religieuses*, 59, 63, 1950, pp. 6-7.

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Franckfurt am Main, Vervuert, 2006.

Díez Borque, José María, «Conjuros, oraciones, ensalmos…: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro», *Bulletin hispanique*, 87, 1, 1985, pp 47-87.

Festugière, André-Jean, «Une expression hellénistique de l'agitation spirituelle», *École pratique des hautes études, Section sciences religieuses*, 59, 63, 1950, pp. 3-7.

Frazer, Sir James George, *The golden bough: a study in magic and religion*, Abridged, New York, The Macmillan co, 1922.

Gorgias, *Éloge d'Hélène*, en *Les Présocratiques*, ed. Jean-Paul Dumont, Paris, «La Pléiade», 1988.

Hérodote, *Histoires*, Tome IV, Livre IV. Melpomène, ed. Ph[ilippe]-E[rnest], Paris, Les Belles Lettres, 2003.

Homere, *L'Odyssée*, Tome I, ed. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

Lara Alberola, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Colección Parnaseo 13, València, Universitat de València, 2010.

Martial, IX, *Épigrammes,* Tome 2, Première partie (livres 8-12), ed. H.J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

Navarro Durán, Rosa, «*Don Gil de las calzas verdes* a la luz de Cervantes», en *Tirso, de capa y espada: Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro, 8, 9, 10 Julio, 2003*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla de la Mancha, 2004, pp. 17-38.

Ovide, *Les Amours,* ed. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

— *Les Métamorphose*s, ed. G[eorges] Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Pindare, *Isthmiques,* Tome IV, ed. Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

— *Olympiques*, Tome I, ed. Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

Properce, *Élégies*, ed. Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

Sénèque, *Tragédies*. Tome I. *Médée,* ed. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Théocrite, *Idylles*, en *Bucoliques grecs*, Tome I, ed. Ph[ilippe]-E[rnest] Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Pierre Guenoun, Paris, Aubier, Flammarion, 1968.

Tropé, Hélène, *Folie et littérature dans l'Espagne des XVIème et XVIIème siècles*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Mujeres endemoniadas en escena

Mina García
Elon University

Hay una larga tradición de brujas, mujeres aficionadas a los poderes satánicos que, por conseguir un objetivo propio o ajeno, se entregaban a las artes maléficas y renunciaban a Dios en el proceso. Estas brujas, que pululan a lo largo y ancho de la literatura de la primera modernidad española, eran consideradas por su acto voluntario de renuncia y abjuración de la fe católica, heréticas, ya que habían preferido el camino de las tinieblas de una manera premeditada y consciente. La existencia de estas brujas, los demonios de los que tomaban sus poderes, los pactos que con ellos se establecían y las atrocidades que derivaban de su colaboración mutua fueron confirmados por el Papa Inocencio VIII quien, en su bula de 1484, otorgó a los inquisidores plenos poderes para luchar contra la herejía en todas sus manifestaciones. Por tanto, frente a la teoría de la ensoñación mantenida hasta entonces, el Papa incluye entre la profesión de fe católica la creencia en el poder del Diablo y propone una fuerte línea de ataque contra este enemigo, ahora considerado real y en plena actividad. Hay, en estos casos, un deseo explícito de pactar con el demonio, una búsqueda consciente de sus servicios y una clara preferencia por las artes del mal, es decir, las interesadas deciden buscar por voluntad propia una relación con el Diablo en la que ambas partes obtienen sendos beneficios.

Sin embargo, menos conocidos son los episodios de posesión demoníaca en que el Maligno se apodera de algunas mujeres sin su consentimiento. Estas instancias en que las mujeres se convierten en víctimas y no en artífices de la manipulación de la que son parte, encierran la clave de las obras que son objeto de mi estudio: *San Carlos, o Las dos columnas de Carlos*, de Andrés de Claramonte, y *Barlaán y Josafat*, de

Lope de Vega. En estas obras, el recurso a la posesión diabólica femenina, lejos de ser el centro de la acción dramática se presenta como una suerte de ordalía que el protagonista masculino deberá sortear para llevar a cabo la misión a la que está llamado, un reto que pone a prueba su inquebrantable fe. De este modo, la virtud de los santos presentados por Claramonte y Lope de Vega no surge tras la caída, es decir, no se presentan hombres vulnerables, pecadores que acaban encontrando la redención; sino santos a los que las vicisitudes del mundo no pueden desviar un ápice de su divina misión.

San Carlos, obra compuesta entre 1615-1620, y que leo del borrador facilitado por Alejandro García Reidy, gira en torno a la biografía de san Carlos Borromeo, sobrino del Papa Pío IV y obispo de Milán desde 1565 hasta su muerte en 1584. Dado que esta comedia es apenas conocida, presentaré brevemente algunas de las acciones principales. La obra se inicia con un sueño premonitorio en que el Papa entiende que su sobrino Carlos será un bastión decisivo en la lucha contra los protestantes y, más concretamente contra Lutero, a quien se equipara con un demonio. El pontífice ordena que se impida el matrimonio que había concertado para su sobrino con la marquesa Firmia Farnesio y en cambio lo ordena obispo de Milán. La prometida ha acudido acompañada por su primo, el duque Esforcia, que está enamorado de ella. Junto con su criado, el duque idea un plan para envenenar a Carlos a través de una fingida carta de la dama, pero Carlos la rompe sin leerla como muestra de que pretende evitar todo tipo de tentaciones. Firmia, loca de amor por su prometido, observa sorprendida que Carlos sale a recibirla vestido de cardenal y cuando este le ofrece la mano de su hermano Federico en vez de la suya propia, arde en cólera al verse despechada.

Mientras Carlos se retira a estudiar para refutar los argumentos de Lutero en el Concilio de Trento, la dama intenta seducirlo varias veces sin éxito. La frustrada marquesa acude entonces a su primo y le cuenta que el cardenal la ha deshonrado. Para limpiar el honor de la familia, el duque contrata la ayuda de un clérigo de la Orden de los Humillados que odia a Carlos por sus intentos de reformar su orden y que busca vengarse del cardenal. Disfrazados de bandidos, Firmia, su primo el duque y el fraile secuestran a Carlos y tratan varias veces de envenenarlo. Finalmente Firmia acaba cayendo presa de sus propios trucos y bebe el veneno. Entonces Carlos la reanima y, para sorpresa de todos, un demonio comienza a hablar por boca de Firmia, declarándose causante

del odio que la marquesa profesa a Carlos y de la peste y la hambruna que afectan a Milán. El cardenal expulsa al demonio del cuerpo de la marquesa, tras lo cual Firmia se despierta, sin recordar nada. Acuden todos a rezar y dar gracias por lo que ha sucedido. Llega entonces a la ciudad Carlos V, de camino al concilio de Trento, y tiene una visión en la que se muestran las dos columnas que sustentarán su imperio: la del Papa y la de Carlos Borromeo, que ha vencido a Lutero, columnas que adornarán sus banderas. La comedia llega a su fin cuando ante Carlos V se presentan Carlos Borromeo, su hermano Federico y Firmia ahora comprometidos, y el duque Esforcia, que ha sido perdonado por el Emperador.

Como se puede apreciar, la obra incluye algunos esbozos de la vida real de san Carlos Borromeo: su designación como obispo y alejamiento de la vida cortesana; su lucha contra los avances del protestantismo europeo; los intentos de asesinato a que fue sometido por sus rivales y su dedicación a aliviar la pobreza y la enfermedad en Milán. La idea que Claramonte presenta al público en esta obra es sencilla: el protestantismo es una herejía que debe ser combatida duramente porque es un instrumento en manos del demonio para acabar con la verdadera fe. No obstante, a pesar del claro mensaje contra-reformista de la obra, la trama central está, sin duda, constituida por la abnegada persecución de Firmia tras Carlos, una persecución que alcanzará tintes diabólicos en el tercer acto y que añade una dimensión personal al conflicto del santo, que ahora debe combatir al Diablo en dos frentes, uno personal, protagonizado por Firmia, y otro público que tendrá Trento como escenario.

El frente personal se abre cuando la despechada dama trueca su amor hacia Carlos Borromeo por odio al ser víctima de una posesión diabólica. Claramonte, por tanto, utiliza al modelo del pecado original por el que la mujer se convierte en vehículo de perdición del hombre. Además, recurre a una creencia popular de la época por la que las mujeres eran más fácilmente objeto de sospecha y procesamiento inquisitorial pues eran consideradas más débiles que los hombres en cuanto a moralidad, inteligencia y debido a su mayor apasionamiento sexual.

El énfasis en el carácter diabólico de la mujer quedaba claramente justificado en los manuales inquisitoriales de la época, y así Martín de Castañega en su *Tratado muy Sutil y Bien Fundado de las Supersticiones* (1529) justifica esta propensión femenina a lo diabólico aportando los siguientes argumentos:

> Lo primero porque Christo las apartó de la administración de sus sacramentos. Por esto el demonio les da esta autoridad más a ellas que a ellos en la administración de sus execrementos. […]
> Lo segundo porque más ligeramente son engañadas del demonio, como parece por la primera que fue engañada, a quien el demonio primero tuvo recurso que al varón.
> Lo tercero porque son más curiosas en saber y escudriñar las cosas ocultas y desean ser singulares en el saber, como su naturaleza se lo niegue.
> Lo cuarto porque son más parleras que los hombres y no guardan tanto secreto, y assi se enseñan unas a otras, lo que no hazen tanto los hombres.
> Lo quinto porque son más sujetas a la yra, y más vengativas, y como tienen menos fuerças para se vengar de algunas personas contra quien tienen enojo, procuran y piden vengança y favor del demonio. [cap. V]

En el caso de *San Carlos*, el Demonio se instala en la marquesa y la usa con el fin de tentarlo, de atentar contra su propia vida y de distraerlo de su lucha contra el protestantismo. Solo cuando san Carlos exorciza a la dama, el demonio se reúne con Lutero en Trento, donde volverá a presentar batalla, ahora públicamente, contra el santo. Pero no es Firmia la única poseída en la obra ya que otro tanto podría decirse de fray Jerónimo, un clérigo de la Orden de los Humillados que no duda en atentar contra la vida del obispo en respuesta a las reformas que estaba intentando instituir en su orden.

Avanzamos así hacia el frente público de esta lucha satánica donde Lutero y Carlos Borromeo deben enfrentarse en la última fase del Concilio de Trento, pero donde Carlos V se convierte en protagonista del encuentro. Presentado como el mayor exorcista de todos, aquel que debe expulsar los demonios del protestantismo del seno de Europa, el otro Carlos, el emperador, será el máximo responsable de extirpar la herejía protestante y defender la Iglesia Católica de sus enemigos. Este poder viene reforzado en la obra por dos momentos de revelación divina que coinciden con las dos instancias en que Carlos V está en escena: la primera es la premonición del Papa que ve a Carlos V como bastión del cristianismo y a su sobrino como instrumento crucial. Esta premonición es la que desencadena toda la trama, ya que conlleva la imposibilidad

de llevar a cabo los desposorios de Carlos con Firmia y desata la persecución de la dama; la segunda es la visión del propio emperador que apunta al Papa y a Carlos Borromeo como las columnas que sustentarán su imperio y que dan título a la obra. Imperio y religión quedan así ligados como las dos caras de una misma moneda, diferentes pero indisolubles.

Como vemos, Claramonte no dejó pasar la ocasión de glorificar la vida del santo como vehículo de propaganda contrarreformista y de unión política y religiosa española frente a la herejía protestante europea, confundiendo adrede a Carlos V con Carlos Borromeo, al santo y al emperador, mientras lanzaba una llamada de prudencia a todos los espectadores: el demonio está siempre acechando, y no siempre pide permiso. Puede acomodarse tanto en una noble como en un fraile, tanto en los sueños del Papa, como en el Concilio de Trento. De este modo Claramonte advierte de la amenaza real del demonio, capaz de apoderarse de los pensamientos y las acciones de cualquier individuo, sin importar género ni condición, utilizando especialmente a las mujeres como vehículo de acción, pero dejando patente su peligrosa cercanía.

Por su parte, *Barlaán y Josafat*, de Lope de Vega, comparte muchos de los aspectos mencionados en la obra anterior. También aparece aquí la dama despechada utilizada por el demonio para tentar al virtuoso varón; de nuevo vemos al demonio en escena y nuevamente el santo debe vencer a las fuerzas del mal para reinstalar el orden. Sin embargo, la resolución del conflicto tiene implicaciones muy diferentes.

Barlaán y Josafat es un relato medieval que contiene una versión cristianizada de la historia de Buda y sirve como marco a un conjunto de *exempla*. Esta historia sirvió de inspiración a Lope de Vega, que estrenó su obra en 1611. La trama comienza con el nacimiento de Josafat, hijo único del rey Avenir al que ya preocupaba la carencia de heredero. Sin embargo un oráculo predice que el niño tendrá un reino más alto que el de Avenir, el de los cristianos, fe a la cual convertirá a su propio padre. El rey Avenir, ferviente enemigo de los seguidores de Cristo, manda encerrar a su hijo en una hermosa torre donde vivirá aislado de todo contacto con el mundo tratando de evitar así cualquier enseñanza que pudiera conducirlo hacia el cristianismo. No obstante, este aislamiento también lo lleva a desconocer los entresijos de la vida humana: la enfermedad, la vejez o la muerte, ya que vive rodeado de todos los placeres de la vida palaciega.

En una ocasión, Josafat sale de su palacio y se topa con un enfermo y un anciano que le harán reflexionar sobre la caducidad de las glorias mundanas. De vuelta a palacio, Josafat es instruido en la fe cristiana por el ermitaño Barlaán, un enviado de Dios que logra su conversión y bautismo. A partir de entonces Josafat deberá superar las pruebas que le impondrá su furioso padre, consistentes en disputas teológicas y tentaciones de todo tipo, de las que saldrá victorioso con ayuda de su fe. El rey, finalmente, entrega a Josafat la mitad de su reino y abandona la lucha con su hijo, pero cuando se da cuenta de que Josafat ha convertido incluso a sus oponentes, el rey recapacita, se convierte al cristianismo y se reconcilia con su hijo. La comedia acaba cuando Josafat se retira a las montañas y emprende una vida eremita de penitencia junto a Barlaán, lejos del palacio y de su corona.

La obra plantea tres conflictos que ponen de relieve los tres enemigos a los que Josafat tendrá que enfrentarse a lo largo de su vida: el Demonio, representado por el politeísmo que abrazaba su padre y que trataba de imponer a su hijo; lo material, representado por el reino que abandona; y lo carnal, protagonizado por la hermosa Leucipe, de la que me ocuparé más adelante. El primero es anterior incluso a la obra y representa el trasfondo histórico de la misma cuando el rey Avenir defiende su politeísmo y ataca violentamente cualquier brote de cristianismo que surge en sus dominios. Esta sangrienta lucha se traduce en un temor desmedido a que su propio heredero pudiera caer en las redes de su enemigo y provoca el encierro de Josafat desde su nacimiento en una emulación del Segismundo calderoniano que resultará igualmente ineficaz.

El segundo conflicto religioso se plantea cuando el heredero se convierte al cristianismo a pesar de los esfuerzos de su padre por evitarlo, y pone en riesgo el futuro de la corona. El temor del padre se confirma cuando Josafat abandona sus responsabilidades de palacio para retirarse a la vida eremita aprendida de Barlaán: no obstante, la tensión de este momento queda difuminada tras la conversión del padre, la aceptación del cristianismo en su reino y la destrucción de los ídolos anteriores.

Por último, el tercer conflicto es el que más me interesa, ya que involucra la presencia demoníaca en escena. En él interviene una hermosa princesa, Leucipe, capturada por el rey Avenir y enamorada de su hijo Josafat. Sin embargo el príncipe, entregado por completo a la vida contemplativa, no tiene interés alguno por las distracciones mundanas y se aferra a su castidad frente a las insinuaciones de Leucipe y al cortejo de

mujeres de que su padre lo ha rodeado. Solo en el tercer acto advertimos que la dama actúa al mandado de un demonio que tiene detrás y que le indica cómo debe proceder, en clara línea con la posesión de Firmia en la obra anterior, una vez más una invasión no deseada, sino impuesta y, en este caso llevada a cabo por "quatro legiones […] del ynfierno" (vv. 2230-2232). Esta presencia de los demonios en escena desata toda una serie de referencias al fuego y al calor abrasador del infierno, que lleva a Leucipe a rogar a Josafat por el matrimonio como único recurso de salvación frente a la omnipresencia demoníaca. Sin embargo, Josafat, quien se aferra firmemente a sus convicciones, acaba por demostrar que ni siquiera Leucipe, poseída por el demonio, ni cuatro legiones salidas del infierno son capaces de doblegar su voluntad, lo cual se convierte en testimonio indiscutible del poder de Dios y propicia las conversiones del mago conjurador de demonios y de los cortesanos testigos. En este punto, Leucipe, vencida, desaparece de escena, mientras los demonios se lamentan por la destrucción de templos paganos en el reino de Avenir y admiten su derrota. El rey Avenir no ve más salida que dividir el reino con su hijo para evitar más enfrentamientos pero, cuando ve que todos sus súbditos van convirtiéndose, acaba haciéndolo también. Josafat renuncia al trono y se va a las montañas en busca de Barlaán.

En todos estos conflictos, la típica oposición barroca entre orden y caos se traslada al ámbito religioso enfatizando la oposición entre politeísmo y cristianismo en la relación del rey con sus súbditos, del padre con el hijo, y del hijo con los demás. En todos los casos, Josafat confronta al demonio representado por tentaciones mundanas de diferente orden. Sin embargo, aunque los otros personajes progresan en su alejamiento de lo pagano, en el paso de lo idólatra a lo católico, Josafat es el único que se mantiene impertérrito ya que su descubrimiento del cristianismo solo refuerza su inclinación natural, dando muestras de que estaba llamado desde la cuna para asumir tan elevado destino. Por tanto, en el caso de Josafat, su progresión del paganismo al catolicismo no implica un cambio de comportamiento como fuera el caso de su padre y de los cortesanos convertidos, haciendo patente que las vicisitudes del mundo no alteraron en absoluto su divino destino.

Barlaán y Josafat presenta una obra de carácter mucho más intimista y, a mi juicio, más espiritual que la anterior. Si bien en *San Carlos* el progreso está directamente relacionado con la victoria sobre los argumentos de Lutero y la búsqueda de la expansión territorial del catoli-

cismo, en el drama de Lope el éxito viene marcado por el movimiento opuesto, por el retraimiento, por la búsqueda de la vida ermitaña en un intento de despojar la religiosidad de toda distracción mundana incluidas las heredadas. Es esta una huida hacia adelante muy diferente de la que contemplamos en San Carlos. Claramonte esboza en su obra un conflicto con repercusiones directas en el proyecto imperial y en que la Contrarreforma juega un papel crucial. En este esquema, la labor de Carlos Borromeo es imprescindible: declara la guerra a la relajación de las instituciones religiosas, garantiza las relaciones entre familias privilegiadas arreglando la boda de su hermano con la marquesa, y refuerza la unión entre Iglesia e Imperio enfatizando la estrecha colaboración entre el Papa y el Emperador. En este caso, Claramonte es un ejemplo patente de una obra contrarreformista en que la unión política y religiosa española hace frente a la herejía protestante europea.

Sin embargo Lope opta por una solución radicalmente diferente. En su obra, Lope desliga a su protagonista de toda pretensión política y lo devuelve a un nuevo tipo de retiro, ahora plenamente deseado. Josafat rompe así con el *status quo* en el que nació y arrastra multitudes con él, que se convierten siguiendo su ejemplo. Tanto él como todos los que lo siguen optan por un mundo alejado de las constricciones que habían soportado en el mundo politeísta y cuando se convierten al catolicismo ven abrirse ante ellos un mundo ajeno a las estructuras políticas y sociales que habían conocido hasta entonces. En la montaña, el príncipe heredero ya no lo es, y desaparecen las presiones cortesanas, los criados y la presencia femenina, claramente coloreada con tintes diabólicos. No hay aquí una vuelta a las instituciones, aunque reformadas como en la obra de Claramonte, más bien, un mundo nuevo dominado por la espiritualidad en que no se busca ser parte del estandarte del rey, sino romperlo por completo; en que la dama no se conforma con el hermano, sino que se libera por medio de una muerte en estado de gracia tras su bautismo; en que el protagonista no vuelve triunfante tras haber ganando reconocimiento público, sino que se adentra en las montañas para no salir jamás.

Por tanto ambas obras, *San Carlos, o Las dos columnas de Carlos*, de Andrés de Claramonte, y *Barlaán y Josafat*, de Lope de Vega, optan por el recurso a la posesión diabólica femenina como la punta del iceberg de toda una serie de ordalías que el protagonista masculino deberá sortear para llevar a cabo la misión a la que está llamado. Los dos argumentos beben directamente de la misoginia prevalente en los manuales inquisitoriales donde las mujeres aparecen como seres especialmente

propensos a las manipulaciones del Diablo y, como Eva, son retratadas como las tentadoras por excelencia, aunque en ambos casos poseídas por demonios y, como tales, actantes por voluntad ajena. Por su parte, ambos protagonistas masculinos son presentados como figuras inquebrantables, como poseedores de una virtud excepcional que los mantendrá a salvo hasta el final. En ambos casos, los hombres eligen su destino mientras que las mujeres son poseídas y, por tanto, se convierten en víctimas y no en artífices de la manipulación de la que son parte. De este modo si los protagonistas masculinos pueden hacerse con las riendas de la situación y construir un futuro personalizado, ya sea sustentando el imperio o abandonándolo por completo, las mujeres, una vez que son exorcizadas, es decir, una vez que el demonio las ha usado y desechado, no tienen elección y solo les queda vivir a la sombra del santo o desaparecer por completo. Solo en este momento posterior al exorcismo puede el santo volver al orden anhelado desde el principio haciendo de su inalterable fe el origen de su fortaleza. Quizás sea esta completa ausencia de voluntad femenina en el nuevo orden la verdadera marca del Diablo.

Barlaán y Josafat: la versión de 1641

1641 fue testigo de la publicación de un volumen titulado *Ventiquatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Frey Lope Félix de Vega Carpio*. En la portada de dicho volumen se aseguraba que las obras eran legítimas, "sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido", reclamando para el volumen una autenticidad incuestionable. Aunque había habido otras colecciones de comedias lopescas publicadas con anterioridad (1632, 1633 y 1640), esta era la primera en incluir *Barlaán y Josafat*.

Montesinos, en su edición de la obra, estimó que habría unas 420 variantes entre la obra original de Lope y la versión impresa en dicho volumen[1] que podría considerarse parte del deterioro habitual que sufrían los manuscritos. No obstante, entre las variaciones, aparecen numerosos cambios en la trama de la obra, un contenido en ocasiones diferente y que habría de ser considerado dentro de otro orden. Son estos

1 Vega Carpio, Félix Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. José Montesinos, p. 169.

cambios de contenido los que me llevan a traer a colación esta versión de la obra, ya que entre ellos aparece la acción diabólica con inusitada fuerza, con presencia física, con flexibilidad para acaparar varios roles y con posibilidades apenas apuntadas en versiones anteriores.

Uno de los cambios que podemos observar en el primer acto es la desaparición del baile que el rey Avenir organiza para amenizar la primera salida de su hijo. Más acusadas son las omisiones del segundo acto del que desaparecen varias escenas, a saber, la escena en la que el sirviente enfermo se retira del servicio de palacio; el debate entre Nacor y los sabios de la corte, y la conversión del conjurador de demonios. En su lugar, aparecen episodios recogidos en el tercer acto original como la tentación de Leucipe, la división del reino, la conversión de Avenir y, por último, la abdicación de Josafat. Como se puede comprobar, los cambios son numerosos y altamente significativos, condensando los tres actos lopescos en dos y preparando la escena para un tercer acto completamente nuevo y sin equivalente alguno en la obra original. Sin embargo, es este tercer acto en el que concentran los mayores cambios en lo que a la presencia demoníaca se refiere, por lo cual resulta crucial en este estudio.

Este tercer acto de la versión refundida nos presenta una escena pastoril a la que se adentra Josafat tras haber abandonado su reino en busca de Barlaán. Aparecen entonces nuevos personajes, principalmente un grupo de pastores que también buscan al ermitaño. Entre ellos está la pastora Lucrecia, que espera recibir una bendición para su boda; y Bato, el gracioso que, desesperado tras la muerte de su mujer y su burra en el río, busca la ayuda de Barlaán.

Leucipe, la princesa cautiva, también hace acto de presencia en el tercer acto, ya que continúa tratando de tentar a Josafat, aunque ahora por voluntad propia. La nueva negativa del príncipe da a la vida de Leucipe un giro considerable, ya que quien había sido objeto del Diablo ahora busca la confesión cristiana y la vida eremita. Es entonces cuando un demonio toma apariencia humana y haciéndose pasar por barquero, trata de ahogar al príncipe. Solo la ayuda de un ángel salva a Josafat de una muerte segura y abre la posibilidad de una intervención divina en la resolución de la obra anunciando a un santo penitente que habita en esas mismas montañas:

Barlaán Dios te guarde,
tú vienes a muy buen tiempo,
porque Dios me ha revelado,

que en este monte tenemos
un santo, que en pocos días
tanta penitencia ha hecho,
que excede a los muchos años,
que tenemos los más viejos,
y quiero que entre los dos
le veamos y busquemos,
porque nos cuente su vida.
[*Barlaán y Josafat*, vv. 2695-2705]

El demonio, ante su fracaso anterior, decide disfrazarse de Leucipe. Toma pues, la apariencia de la dama, pero no la posee, acción que trae como resultado la presencia de dos Leucipes en la trama que se mueven de forma divergente. El demonio, disfrazado de Leucipe, pide confesión a Josafat pero desaparece antes de que el sacramento le sea administrado. Por su parte, la revelación de la Leucipe real se adorna con campanas y cascabeles que anuncian el esperado milagro: el santo yacente a los pies de la cruz, que no es otro que Leucipe muerta en olor de santidad.

Como se puede ver, el argumento del tercer acto en nada remite a la obra original de Lope, sino que es un acto completamente nuevo. Sin embargo, no violenta las convenciones del género hagiográfico ni desentona con respecto al conjunto de la obra. Es más, toma algunos de los elementos apuntados por Lope y no desarrollados en la obra original como punto de partida de los cambios, con lo cual bien se podría considerar una ampliación de la idea primaria, un nuevo giro a partir de elementos ya presentes en la comedia lopesca. De hecho, la fusión de elementos fue tal que la nueva comedia, la refundida, se incluye en múltiples ediciones como salida de la pluma de Lope, sin reparar en el hecho de que se trata de una versión completamente diferente.

Me gustaría detenerme en algunos de los cambios que son más relevantes desde el punto de vista del objeto de nuestro estudio. En primer lugar, la instrucción cristiana que Josafat recibe se reduce en la versión de 1641 a la mitad (aproximadamente 90 versos) y, aunque se habla de su bautismo, este no se representa en escena. Estos cambios, tomados de forma conjunta, apuntan a un cambio palpable en el sentir de las gentes entre los tiempos de Lope y 1641. La versión original, representada en 1611 y, por tanto, en medio de la vorágine de las conversiones musulmanas, no acelera el proceso de catequización sino que lo hace explícito e insiste en eliminar cualquier escepticismo o posibilidad de con-

versión apresurada, falsa. Sin embargo, la presión no se siente como tal treinta años después con lo cual el proceso de conversión ha perdido su lugar prioritario como espectáculo teatral para convertirse en un requisito necesario para desarrollar el resto de la trama. Por el mismo motivo se eliminan las conversiones de algunos cortesanos testigos y personajes secundarios, solo reemplazadas al final por la de Bato, en clave de humor, y la de Leucipe, ahora tomada por santa.

En suma, si contemplamos las dos obras de manera conjunta podemos reducir los cambios a cuatro elementos básicos: la adición de la escena pastoril; la creación de Bato, el gracioso; la presencia de la santa y la personificación del demonio. Los dos primeros remiten a las convenciones clásicas del género hagiográfico: un mundo bucólico donde los pastores se convierten en los espectadores del milagro final; y la creación del gracioso como contrapunto a la figura del santo, un personaje simple, apegado a la tierra y a lo material como contraste de Josafat con aspiraciones más allá de este mundo.

La transformación de Leucipe en esta versión de 1641 pertenece claramente a otro orden de cosas sin relación alguna con una amplificación dentro del género hagiográfico. Recordemos que en la obra de Lope la dama no fue sino un instrumento al servicio de las fuerzas del mal y así, poseída por el Maligno y desposeída de cualquier poder de voluntad, Leucipe se embarca en una serie de tentaciones que tienen a Josafat como objetivo y a la dama como víctima. No es este el planteamiento que nos hace el autor desconocido de la versión refundida, ya que en su trama Leucipe adquiere protagonismo como tentadora por interés propio, es decir, como pecadora plenamente consciente de sus acciones y más tarde como pecadora arrepentida, redimida hasta el punto de acabar en santidad, en lugar del esperado Josafat.

Es esta transformación de pecador a santo uno de los lugares comunes del género de la comedia hagiográfica y, por tanto, no fuera de lugar en la lógica interna de la obra. No obstante, la redención de Leucipe es extraordinariamente acelerada ya que dentro del mismo acto, en este tercer acto creado de nuevo cuño, encontramos sus dos facetas: pecadora en los primeros compases y candidata a santa al terminar la obra. Esta celeridad sí es del todo inusitada en las comedias hagiográficas y hace de este tercer acto una historia de santos en sí misma, sin necesitar la aportación de los actos previos. Este tipo de metamorfosis solo tiene un precedente, el caso bíblico de la transformación de María Magdalena,

que pasa de pecadora a seguidora de Cristo sin mediar transición alguna más que el contacto divino. El caso de Leucipe no está exento de este elemento, ya que su santidad es revelada en sueños a Barlaán, no dejando lugar a dudas. De este modo, la muerte permite a la dama alcanzar la plenitud que no tuvo en vida y trueca su esclavitud por la gloria eterna. Es en este momento cuando advertimos que su trayectoria vital es paralela a la de Josafat ya que ambos sufrieron la esclavitud impuesta por el rey Avenir. Sin embargo, como el mismo rey, debe morir para acceder a la reconciliación divina:

> Advierte
> que fue tan favorecida
> del cielo, que a tener vida
> le lleva esta breve muerte.
> Apenas se bautizó
> el viejo Rey, conociendo
> su antiguo engaño, rompiendo
> los ídolos que adoró
> cuando aqueste temporal
> trocó por el rey estraño
> y nuestro mortal gobierno
> al gobierno celestial.
> [*Barlaán y Josafat*, vv. 937-948]

Se produce así un intercambio de posesiones materiales por bienes espirituales que involucra a varios personajes al mismo tiempo, a saber, Bato, Leucipe, Josafat y el propio rey Avenir. Todos ellos contemplan cómo la renuncia a algunos de los bienes de este mundo conlleva la consecución de un bien ulterior, de una reconciliación más duradera con ellos mismos y con su contexto. Discutido está ya el caso de Leucipe que, tras renunciar a Josafat, alcanza la santidad, pero este esquema también se reproduce en otros personajes. Así, Bato debe renunciar a su mujer y a su burra, pero gana la serenidad de la vida monacal. Por su parte, Josafat renuncia a la vida palaciega para encontrarse a sí mismo y entregarse a la vida eremita en las montañas, y un caso paralelo le ocurre a su padre quien, siguiendo el ejemplo de su hijo, renuncia a los bienes mundanos y a su pasado pagano y encuentra solaz tras las aguas bautismales.

De este modo ve el demonio fracasar todos sus intentos de desestabilizar la situación en escena y de perder a todos los personajes ante-

riormente mencionados, creando una desesperación y una impotencia tales que no puede sino personarse en el escenario y tomar la palabra bajo la apariencia de un barquero. Este barquero, que más tarde adopta la apariencia de Leucipe, será el que trate de condenar a cuantos pudiere, empezando por el intento de asesinato de Josafat.

La presencia física del demonio en escena y la preeminencia de sus acciones podrían ser consideradas como un recurso exagerado para un público actual. No obstante el contexto de 1641 era de todo punto diferente. Si nos detenemos en la ciudad de Sevilla, lugar donde tuvo lugar la primera de las representaciones de la versión refundida, y contemplamos los años transcurridos entre ambos manuscritos (de 1611 a 1641), nos toparemos con la frenética actividad de la Inquisición en dicho contexto. En esos años, el Santo Tribunal intervino una docena de veces y celebró seis autos de fe, algunos de ellos masivos como el que tuvo lugar en 1624 y que incluyó a cincuenta acusados. A esto debemos añadir el enfrentamiento que se produjo en 1623 contra la secta de los alumbrados y que concluyó con setenta personas acusadas de herejías, tal y como se atestigua en el edicto de ese mismo año. Como se puede comprobar, la presencia de lo diabólico no era una cuestión peregrina sino parte del día a día, una tensión continua, nada inusitada, con lo cual la aparición de un demonio en escena no hubiera sido considerada fuera de lugar, sino más bien un reflejo de los tiempos que corrían y de las preocupaciones del momento. No cabe duda de que hubo situaciones en que esta presencia de las fuerzas del mal se sintió con más fuerza que nunca. Este fue el caso en 1630 cuando las autoridades de Sevilla decidieron cerrar todos los accesos a la ciudad en un sitio que duró aproximadamente dos meses. La amenaza: unos polvos diabólicos que ya habían causado numerosas muertes en Milán y que se temía alcanzaran las orillas del Guadalquivir. Así se recoge en las *Memorias de Sevilla*:

> Viernes 11 de octubre ubo procesión general de rogatiuas por Gradas por la nueba que vino de que auían venido a España algunos hombres del demonio a echar los poluos diabólicos para matar la gente, como en Milan. Ubo sermon. […] Domingo 13 del dicho, por el mismo efecto de los poluos de Milan, se boluió a hazer procesión por la iglesia con las cruzes y Ciudad; comulgaron en la missa maior ambos Cabildos y predicó el canónigo Alonso Gómez de Roxas. Y estuvo todo el día el Santísimo manifiesto. Fue grande la confusión que

> en esto ubo, porque se mandaron cerrar todas las puertas, i sólo de día se abrían la de Arenal, Triana, Macarena, Carmona y el postigo del Azeite. Y el lunes se mandó que cada nación se fuese a registrar ante un diputado de los de las puertas. Hauía dos Veintiquatros en cada puerta. A los padres de la Trinidad, se les dio la Puerta del Sol, y a los de la Merced la Real, los quales las guardaban. Por diciembre cessó esto, y se abrieron las puertas. [67]

La crónica muestra cómo el elemento diabólico estaba siempre a la orden del día, presente no solamente en el subconsciente de los sevillanos sino también en la forma en que discurría su vida diaria, en la que debían lidiar con una ciudad completamente aislada por la amenaza del Maligno. Pero no solo los accesos sufrieron sino que esta psicosis se tradujo en la forma en que comerciaban, en que se movían por la ciudad y, sobre todo, en la forma en que miraban a sus vecinos, como posibles portadores del polvo diabólico. No debe, por tanto, sorprendernos que el nuevo autor usara parte de su contexto como inspiración para su tercer acto de *Barlaán y Josafat* y que decidiera dar protagonismo a un demonio, cabeza visible de los miedos que discurrían por la ciudad. Siete años más tarde, en 1637, la amenaza de la plaga, también sentida como una castigo diabólico, causó la misma reacción y las autoridades locales respondieron de manera similar, aislando las ciudad durante meses y reavivando el caos en la ciudad andaluza (Morales Padrón 81).

En este punto cabe preguntarse quién pudo ser este autor desconocido de la versión refundida. Montesinos, en su edición de 1921 especulaba con la posibilidad de que el autor fuera el mismísimo Lope y que la nueva comedia se debiera a la unión de dos obras en una[2]. Sin embargo, en su edición de 1935, el propio Montesinos vuelve sobre sus pasos para concluir que el tercer acto, de nuevo cuño, debió ser apócrifo, juzgándolo por la fidelidad que Lope había manifestado por la historia original en su manuscrito de 1611 y por la carencia de la misma en la obra de 1641, culminando en un mosaico de escenas que en nada correspondía con la versión original[3].

---

2 José Montesinos, «Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega», pp. 131-149. El apartado dedicado a *Barlaán y Josafat* se encuentra en las pp. 141-149.

3 Vega Carpio, *Barlaán y Josafat*, ed. José Montesinos, p. 217.

Por tanto, y aunque Lope no queda descartado como el posible autor de la comedia, el texto encierra algunos indicios que pueden resultar esclarecedores al respecto. En primer lugar, y conocedores de la maestría métrica de Lope, resulta al menos llamativo encontrar dos estrofas a las que les falta un verso (justo después de los versos 360 y 856). Estos versos silenciados en verdad son muy reveladores y apuntan a una autoría diferente. Del mismo modo debemos considerar otro elemento. Parece improbable que Lope acometiera la reescritura de su propio manuscrito ya que olo solía desempeñar esta tarea cuando se aproximaba la fecha de su publicación. No pudo ser este el caso, ya que *Barlaán y Josafat* no vio la luz hasta seis años después de la muerte del autor.

Pero si Lope no fue el autor, entonces ¿quién? Todo parece apuntar al autor de comedias, es decir, el director de la compañía a cargo de la representación de la obra y que estimó oportuna la modificación de la obra para adaptarse más al contexto, a las exigencias del público de una época diferente de la original o, simplemente, para incorporar elementos convenientes para la compañía. Ruano de la Haza apunta incluso la posibilidad de haber incorporado la escena pastoril con el objeto de reutilizar un decorado ya existente, parte del acervo de los comediantes (188-89).

No debemos olvidar otra de las novedades de este tercer acto: la creación de Bato, el gracioso. De hecho, él pronuncia 250 de los 960 versos del acto, haciendo de su papel casi un tercio del mismo. En este punto no podemos eliminar la posibilidad de que la compañía tuviera que crear este papel para acomodar a un actor en particular, quizás con reconocido talento para este tipo de roles.

En suma, no sabemos quién fue el autor de la versión de 1641, pero contamos con documentación que prueba que *Barlaán y Josafat* fue representado en Sevilla en el otoño de 1640 bajo la dirección de Antonio Rueda. Dicha representación se llevó a cabo en la *casa de comedias* de la Montería donde la versión refundida vio la luz (Sentaurens 1096 and 1253). Sobre las tablas estaba Diego Osorio, afamado actor por sus interpretaciones de graciosos, y parte de la compañía que acudió a Sevilla para amenizar las celebraciones del día del Corpus. Basándonos en esta información, podríamos especular que el responsable de los cambios en el manuscrito de Lope y, por tanto, el encargado de dar al demonio un papel central en el tercer acto no fue otro que Antonio de Rueda, buscando integrar a Diego Osorio en el reparto como gracioso y que, para deleite de los sevillanos presentes, interpretó a Bato.

Esta es toda la información de que disponemos en cuanto a la representación de la versión refundida, su composición y su trayectoria hasta el escenario y posterior publicación un año más tarde. Así se da rienda suelta a una representación de subido tono diabólico, que refleja los avatares de un nuevo contexto y que prescinde del papel de la mujer victimizada para hacerla consciente y relevante tanto frente al pecado como ante la exaltación del cristianismo.

Conclusión

Las dos obras analizadas, *San Carlos o Las dos columnas de Carlos*, de Andrés de Claramonte, *y Barlaán y Josafat*, de Lope de Vega presentan una imagen de la mujer diabólica diferente a la que estamos acostumbrados. A diferencia de la bruja o la hechicera tan prevalente en los textos de la primera modernidad española, en estas comedias la mujer queda relegada a una posición secundaria que el protagonista masculino utiliza como peldaño en su carrera ascendente hacia la santidad. En este recorrido, la mujer adquiere tintes diabólicos, aunque no por voluntad propia, que la convierten en un obstáculo mayor de lo previsto, pero aún así claramente insuficiente para detener la ascensión hacia la santidad de los protagonistas. Las mujeres, por tanto, son utilizadas como vehículo de tentación y seguidamente silenciadas, desechadas una vez que el demonio se ha servido de ellas en vano. Esta intervención fallida de las fuerzas diabólicas no hace sino reforzar el mensaje propagandístico católico, especialmente valorado en el contexto de la Contrarreforma. Estas obras además incorporan la dicotomía clásica barroca entre la realidad y la ilusión, y la combinan con el celebrado gusto por el género hagiográfico.

No obstante, este énfasis en lo diabólico no hizo sino ganar adeptos a medida que corría el siglo XVII, razón por la que merece la pena detenerse en la versión de 1641 de *Barlaán y Josafat*, de autor desconocido, y en la que el elemento diabólico alcanza una dimensión apenas apuntada en la obra de Lope. Así, si en 1611 Leucipe es poseída por unos demonios que hablan por su boca y le dicen cómo debe actuar, treinta años más tarde los demonios hacen acto de presencia en escena, tratan de asesinar al protagonista y crean un nuevo personaje, idéntico a Leucipe sin ser ella, para poder moverse por escena sin impedimento alguno. La dama, pues, no es poseída por ninguna fuerza ajena, sino que se desenvuelve

con total libertad, tanto cuando decide pecar como cuando decide buscar consuelo en las aguas bautismales.

Este cambio de tono y esta apuesta enfática por las artes del mal, bien pudiera ser síntoma de un acercamiento a las preocupaciones del momento que el autor de la nueva versión entendió como esencial para granjearse la aprobación del público. Así, movido por la frenética actividad de la Santa Inquisición en la ciudad de Sevilla, la nueva versión de *Barlaán y Josafat* incorpora la amenaza diabólica como una cuestión casi habitual en la vida diaria, como un eslabón más en la cadena de obstáculos que debe presentar cualquier drama hagiográfico que siga la fórmula clásica. Una vez más, el fin último es la exaltación católica a la que se llega de forma muy diferente en cada una de estas obras.

Bibliografía

Cañizares, Patricia, «La *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaán y Josafat* traducida por Juan de Arce Solorzeno (Madrid 1608)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 19, 2000, pp. 259-271.

Castañega, Martín de, *Tratado muy Sutil y Bien Fundado de las Supersticiones,* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1946.

Dassbach, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Nueva York, Peter Lang, 1997.

García-Reidy, Alejandro, «Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o Las dos columnas de Carlos*», *Criticón*, 102, 2008, pp. 177-193.

Griswold Morley, S[ylvanus] y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Keller, John, *Barlaam e Josafat,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes Madrid, 1979.

McKendrik, Melveena, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London, Tamesis Books, 2000.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Ballière e hijos, 1905.

Montesinos, José F., «Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, pp. 131-149.

Morales Padrón, Francisco (ed.), *Memorias de Sevilla (1600-1678)*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981.

Rodríguez, Luis, *Los siglos XVI-XVII: Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2000.

Ruano de la haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

Sentaurens, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin du Mogen Âge á la fin du XVIIe siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux-Université de Bordeaux III, 1984.

Sumner, Gordon, «Lope de Vega's *Barlán y Josafá*: The Old World Reborn», *Looking at the Comedia in the Year of the Quintacentennial*, ed. Barbara Mujica y Sharon D. Voros, Lanham, Md., UP of America, Golden Age Spanish Drama Symposium, 1993, pp. 213-218.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.

— *Barlaán y Josafat*, *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 137-68.

Burlas mágicas del primer teatro del XVI: El conjuro de personas en las églogas de Encina y Guillén de Ávila

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca

Los dramaturgos castellanos han llevado a las tablas desde los albores del teatro moderno a personajes que afirman contar con alguna forma de magia entre sus competencias profesionales e incluso que llegan a pretender que la ponen en práctica y surte efecto, aunque el tono de estas afirmaciones y la puesta en escena de esos pretendidos sortilegios no permitiera que cupiera duda de que se trataba de una burla más de las que pueblan el texto. Es perceptible tras ello la deuda, conocida y obvia, que tienen con el personaje de Celestina y sus supuestas artes mágicas, cuestión tan extensamente debatida como controvertida[1]; al margen que los distintos autores creyesen o no en la ma-

1 La bibliografía es ingente y crece con el paso de los años; en ella se pueden percibir, como es lógico, una división entre quienes suponen que la acción en *Celestina* se explica internamente por intervención de la magia y quienes no lo consideran de este modo. En esos dos grupos, a su vez, hay variadas interpretaciones que obedecen a distintos razonamientos. En el primer grupo se encuentra un texto inédito aún, que aparecerá en las actas del V Congreso Internacional de la SEMYR (Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista), obra de Alberto Montaner Frutos y Eva Lara Alberola, «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia»; gracias a la amabilidad y generosidad de los autores he podido manejar su minuciosa y densa contribución, donde presentan, rigurosamente, las dos posturas enfrentadas y construyen con minuciosidad su argumentación a favor de la funcionalidad de la magia en el texto, de acuerdo con el sistema de creencias vigente en su época. Frente a ellos, otros críticos apuntan a diversos hechos y circunstancias que relacionan la acción del texto con costumbres y tradiciones que nada tienen que ver con la magia. Así, Ian Macpherson, «Celestina Labrandera», *Revista de literatura medieval*, 4, 1992, p. 179, aunque aceptaba la importancia

gia, lo cierto es que emplean su textualización, convertida en tradición literaria, y la adaptan a su particular intención teatral y cómica. El trabajo en este mismo volumen de María Vázquez me permite limitar a un simple apunte el estudio de los personajes que se arrogan estos poderes, sin entrar en antecedentes ni causas de su aparición, aunque no pueda por menos de referirme a ellas brevísimamente para poder trazar el panorama general que me interesa.

Las alusiones a hechos o personajes mágicos de este origen celestinesco hacen su aparición en sendas églogas de Guillén de Ávila (*Égloga ynterlocutoria*) y Encina (*Égloga de Plácida y Vitoriano)*, ambas conser-

---

del aceite serpentino para el significado del cordón en la escena de la primera entrevista en casa de Alisa, recordaba el erótico juego de palabras que hay tras la profesión de labrandera con la que Celestina entra en su casa y la ironía y la ambigüedad que preside la obra. Estos dos ingredientes básicos de la obra explican llamativas incoherencias en el supuesto episodio mágico, en el que la acción no desvela siempre su sentido. Con todo, ni en el auto IV ni en el X, se indica que Melibea, en el texto, ponga sus ojos en el hilado cuando se produce el cambio radical de su conducta; y Celestina, en el auto V, agradece a su socio algo que no figuraba precisamente en el conjuro; porque pidió que: «[…] vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto, que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje […]», Fernando de Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, Cuarto auto, pp. 109-110. Pero recordemos que la orden de compra es de Alisa, su madre, que delega en Melibea el pago, no la decisión de adquirir el hilado («Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado», Rojas, *La Celestina*, Cuarto auto, p. 118); por otra parte, la propia Celestina reconoce un poco más adelante que obtuvo algo distinto a lo que pidió: «¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy. Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla cuanto quise, con la ausencia de su madre» (Rojas, *La Celestina*, Quinto auto, 137). Posiblemente, la verdadera explicación se encuentra, como propone Ana Vian Herrero, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán Llavador y José Luis Canet Vallés, Valencia, Universidad, 1997, pp. 211 y 216, en que: «Las artes negras, sin excluir a otras fuerzas dramáticas, explican en parte la tragedia e incluyen elementos cómicos […] Rojas, maestro de la ambigüedad literaria, no introdujo las artes negras para emitir su personal juicio sobre la materia, sino como ingrediente artístico».

vadas en impresos sin fecha, aunque se supone que fueron compuestas en 1502-1504 y 1513, respectivamente[2].

2 Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas,* Salamanca, Universidad, 1996. Ha reconstruido la historia del impreso y su difusión Víctor Infantes de Miguel, «Poesía teatral en la corte: Historia de las *Églogas* de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado», en *The Age of the Catholic monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 76-82. Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600,* Madrid, Arco-Libros, 1991, 3 vols., t. I, § 9-10, pp. 210-211, la fecha por cuestiones tipográficas hacia 1502-1504. La presencia de referencias en el texto al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba en los versos 534-556, que leo por *Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas*, ed. Eugen Kohler, Dresden-Halle a.S., Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur-M. Niemeyer, 1911, pp. 252-253, hicieron que James Pyle Wickersham Crawford, *Spanish drama before Lope de Vega* [*With bibliographical supplement by Warren T. McCready*], Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967 (reimpresión de la edición de 1937), p. 77, supusiese que el autor de esta representación debía ser parte del círculo íntimo del militar español y que la habría escrito y puesto en escena para celebrar la boda en 1509 de Elvira, la hija única de Gonzalo Fernández de Córdoba con el condestable de Castilla don Bernardino de Velasco, fecha que adopta, entre otros, María Elvira Roca Barea, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de filología española*, 86, 2, 2006, pp. 373-394. No es el momento de explorar la más que probable relación con Torres Naharro en Roma, puesta de manifiesto por Joseph E. Gillet, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro. T. IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. Otis H. Green, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 410. No es más que una suposición, puesto que no hay ninguna referencia a aquel acontecimiento, si bien es verdad que sí existe una parodia al final de la obra de unos esponsales, que bien pudieron servir para festejar algún matrimonio. Por su parte, el editor más reciente, Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 350-351, acepta que la famosa noticia de la representación de la comedia española en el palacio del cardenal de Arborea se refiere a la *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Encina. De igual opinión es otro de sus editores: Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, p. 75. La carta es de Stazio Gadio, uno de los dos secretarios del infante Federico Gonzaga, primogénito del marqués de Mantua, retenido tres años como rehén en la corte romana de Julio II como garantía de paz tras la excarcelación de aquel; véanse los detalles en Raffaele Tamalio, «Gadio, Stazio», en *Dizionario biografico degli italiani*, ed. Fiorella Bartoccini, Massimo Aliverti y Mario Caravale, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, T. 51, consultado en línea 10.05.2015: ‹http://www.treccani.it/enciclopedia/stazio-gadio_%28Dizionario_Biografico%29/›. La comunicación completa puede leerse en Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550,* Roma, Bulzoni, 1983, p. 363, donde se consigna que el 06.01.1513, en la noche, en casa del cardenal Arborea se representó una comedia tras la cena en presencia del embajador de España y otros muchos españoles, hasta dos tercios de los asistentes, que: «fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual

La obra del salmantino, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, es en apariencia posterior en el tiempo; pero como sucede en nuestro teatro quinientista, conviene repasar los elementos de juicio de los que vamos disponiendo porque se pueden producir precisiones interesantes. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* fue escrita en fecha indeterminada y se conserva publicada en dos ejemplares: el primero conservado en la Biblioteca Nacional de España, carente de datos tipográficos pero que últimamente suponemos impreso *ca*. 1518-1520 en el taller burgalés de Alonso de Melgar[3]. El segundo ejemplar, conservado en la Biblioteca del Arsenal de París, carente de datos tipobibliográficos, parece ser anterior al primero, por no reproducir las coplas del introito, *sui generis*, que presenta la edición de Burgos[4]. Con todo Françoise Maurizi, al estudiar ambos impresos apuntaba que el grabado que ilustra el ejemplar impreso en Burgos es el mismo de la edición burgalesa de *Celestina*, que ahora[5] sabemos impresa en 1500-1502. El segundo impreso parisino remonta también a una imprenta en la que se imprime tempranamente el texto de Rojas, según señala la citada investigadora francesa[6], quien apuntaba cómo eran prácticamente idénticos los grabados que adornaban las portadas de este impreso y de la *Historia de Grisel y Mirabella, con la disputa de Torrellas y Braçayda*, de Juan de

---

intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore […]». No hay forma de saber si se trató de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, pero la presencia de las estrofas que asemejan un introito naharresco en uno de los impresos hace pensar que fue o un intento de seguir un modelo exitoso o un intento de corrección tras un fracaso. Otros posibles textos propuestos por la crítica los recoge Miguel Ángel Pérez Priego, «Juan del Encina en busca de la comedia: La *Égloga de Plácida y Victoriano*», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha–Festival de Almagro, 1999, p. 118.

3 Véase la hipótesis y la minuciosa reconstrucción de la historia tipobibliográfica en Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600),* Madrid, Arco-Libros, 2005, 2 vols., T. I, § 119, pp. 525-527.

4 Según M. A. Pérez Priego en su edición de Juan del Encina, *Teatro completo*, pp. 33-35 y 287. Faltan las coplas que se denominan: «[…] argumento siquier introdución de toda la obra en coplas […] con que Gil Cestero introduce la obra, Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 179.

5 Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en* Burgos, I, pp. 353-368.

6 Françoise Maurizi, «La *Égloga de Plácida y Victoriano* a través de sus ediciones», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996) 2*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, 2 vols., T. 2, pp. 1035.

Flores y *La hystoria de la linda Magalona hija del rey de Napoles*, de Pierre Provence, ambos imprimidos en Toledo en 1526, sin indicación de su impresor y conservados en la Biblioteca Nacional parisina[7]. Por estos y otros indicios supone que el impreso con la pieza de Encina se debió imprimir en la segunda década y provendría, como el de origen burgalés, de un perdido texto que reproduciría la obra compuesta hacia 1503, en el mismo taller que produjo la *Comedia de Calisto y Melibea*[8].

La historia de los amantes de esta égloga de Encina es en donde el salmantino comienza a dar cabida al exitoso mundo terenciano, movido por el éxito, qué duda cabe, de *Celestina*[9]. De ahí que su amigo y consejero Suplicio, amén de recomendarle frecuentar a la cortesana Flugencia con vistas a olvidar a Plácida, emplee con él unos *remedia amoris*[10] de inspiración claramente celestinesca:

> Un león muy fuerte y bravo
> por modo y arte se aplaca

7 Signaturas RES-Y2-820 (‹http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304436995/PUBLIC›) y Y2-819, (‹http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb334202255/PUBLIC›).

8 En apoyo de su propuesta, cabe añadir, que el grabado de la edición de Encina conservada en París está invertido, por lo que parece copiado de un impreso anterior, como estudió sobre otros grabados italianos de *Celestina*, realizados a partir de copias de los que adornaban impresos españoles, Folke Gernert, «Antonio Martínez de Salamanca, impresor, y Francisco Delicado, corrector. Libros españoles en la imprenta italiana a través de sus ilustraciones», en *Nápoles-Roma, 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica. Congreso celebrado en la Universidad de Kiel (Alemania), del 4 al 6 de julio de 2004*, ed. Javier Gómez Montero y Folke Gernert, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005, pp. 205-242.

9 Como explica Miguel Ángel Pérez Priego, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7, 1991, p. 295, al analizar la presencia de Celestina en la pieza de Encina, que ha quedado reducida a «un simple tipo dramático […] introducido seguramente para dar animación y variedad […] como amplificación cómica y colorista».

10 Su difusión posiblemente no se debiera únicamente a su dimensión puramente literaria, sino que también cumpliera otro muy interesante propósito educativo conformador del comportamiento de cortesanos, según se desprende de los datos recogidos por José Luis Canet Vallés, «*Ars amandi* et *reprobatio amoris*: trois formules de l'amour médiéval», en *Éros volubile: les métamorphoses de l'amour du moyen âge aux lumières*, ed. Dolores Jiménez Plaza y Jean-Christophe Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, pp. 11-20; una versión ampliada en «Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *LEMIR*, 8, 2004, sin paginación.

y consiente ser esclavo;
un muy atorado clavo
con otro clavo se saca.
[VV. 369-373][11]

Y más adelante vuelve sobre el lugar:

Y lo que tiñe la mora
ya madura y con color
la verde lo descolora;
y el amor de una señora
se quita con nuevo amor.
[VV. 377-381][12]

Ambos remiten a consejos que recomienda la vieja alcahueta a Melibea en la *Tragicomedia*:

> CELESTINA. Sufre, señora, con paciencia, que es el primer punto y principal. No se quiebre; si no, todo nuestro trabajo es perdido. Tu llaga es grande, tiene necesidad de áspera cura; y lo duro con duro se ablanda más eficacemente; y dicen los sabios que la cura del lastimero médico deja mayor señal, y que nunca peligro sin peligro se vence. Temperancia, que pocas veces lo molesto sin molestia se cura, y un clavo con otro se espele, y un dolor con otro[13].

Los editores del texto de Rojas recuerdan la procedencia petrarquista del lugar y su incorporación a la cultura tradicional[14], pero del Río al

11 *Égloga de Plácida y Vitoriano,* en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 191.

12 *Égloga de Plácida y Vitoriano,* en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 191-192.

13 ROJAS, *La Celestina*, Décimo auto, p. 225.

14 Tomado de sus *De remediis utriusque Fortuna*, II, 84 en ROJAS, *La Celestina*, Décimo auto, p. 225, aunque también apuntan en ROJAS, *La Celestina*, p. 681, que se había incorporado al acervo de la sabiduría popular y se difundió como refrán, recogido por Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Inst. d' Études Ibériques et Ibéro-Americaines de l'Univ. de Bordeaux, 1967, p. 177.

anotar estos versos de Encina señala su proximidad con algún consejo del médico Bernardo Gordonio[15], lo cual está en la línea de la explicación que propondré más adelante a la vinculación de hechizos, amor y mujeres.

La visita de Vitoriano a Flugencia se produce de noche y con un muro de separación por medio, en un entorno que tiene un aroma claramente celestinesco[16]. La entrevista sigue los esquemas habituales, retórica cortés incluida, aunque curiosamente en un momento se aprecia una llamativa separación del modelo en el que la entrevista siempre obedece a la consuetudinaria iniciativa masculina:

Vitoriano ¿Tan presto desconocéis
con vuestro querer esquivo?

Flugencia ¡O señor Vitoriano!

Vitoriano. ¿Todos van, señora, assí
tratados de vuestra mano?

Flugencia A vos tengo por hermano.
Siempre os quise más que a mí,
mas los otros
assí como a bravos potros
los suelen domar aquí.
[vv. 559-568][17]

15 Véase su razonamiento en Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 354, que remite a Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria),* Salamanca, Universidad, 1989, p. 214.

16 Como señala Pierre Heugas, «Sur une scène censurée: Encina et *La Celestine*», en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiées en hommage à la memoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1979, pp. 398-399.

17 *Égloga de Plácida y Vitoriano,* en Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 197. Las palabras de Flugencia resultan más claras si se tiene presente el empleo de la expresión *domar potros* para encarecer la dificultad de una acción, en este caso, la dominación femenina; véanse ejemplos de la expresión en Julio Cejador y Frauca, *Tesoro de la lengua castellana: origen y vida del lenguaje: lo que dicen las palabras,* Madrid, Perlado, Páez y Comp., Sucesores de Hernando, 1914, T. 9, pp. 327-328. Un sentido semejante en el *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua,* Madrid, en la imprenta de Francisco del Hierro, impressor de la Real Academia Española, 1732, T. 3, p. 331ª.

A renglón seguido se desarrolla una larga conversación[18] entre Flugencia y una celestinesca Eritea, personaje cuyo nombre Heugas[19] deriva de la famosa maga tesalonicense Erichto (Erito), aunque su base para proponer tal identificación fuese el cervantino *Coloquio de los perros*. En realidad hay una fuente más probable de inspiración para Encina, que es Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna* (compuesto *ca*. 1444) que Encina pudo leer en alguna de las ediciones preparadas por el catedrático de la Universidad de Salamanca Hernán Núñez desde 1499, en segunda edición de 1505 y después reimpresa en 15 ocasiones más[20].

En la estrofa 129 del *Laberinto* se lee:

> Los ojos dolientes al cerco baxando,
> vimos la forma del *mago* Tereo,
> con la de Erito, que a Sexto Pompeo
> dio la respuesta, su vida fadando;
> estava sus fijos despedaçando
> Medea, la inútil nigromantessa,

18 *Égloga de Plácida y Vitoriano,* en Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 200-204, vv. 649-776. El pasaje ha sido analizado por Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano,* Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, p. 206, que lo considera inconexo respecto de la acción central, opinión que se opone a la de Antony Van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina,* Madrid, 'Ínsula', 1972, p. 273 o Alfonso Manuel Gil, «Ensayo de reconstrucción del montaje de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en *Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo de los clásicos en el teatro contemporáneo*, ed. José Antonio Hormigón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, T. 1, pp. 51-52, que lo interpretan como caracterizador de Flugencia.

19 Pierre Heugas, «Sur une scène censurée, p. 399. Por su parte, la editora de Juan del Encina, *Teatro, segunda producción dramática*, ed. Rosalía Gimeno, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 331-332, ha explicado su nombre también como recuerdo de una de las Sibilas, con el recuerdo de la estrofa 121 del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. En cambio, Henry W. sullivan, *Juan del Encina,* Boston, Twayne, 1976, p. 89, propone que se trata de un nombre parlante de base griega, como recoge el editor más reciente de Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 356, n. 653.

20 Según la trayectoria editorial que reconstruye Ángel Gómez Moreno, «Juan de Mena», en *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 670-674. Encuentro ahora en Daniela Capra, «Intersecciones: Juan de Mena, Juan del Encina», en *Juan de Mena: de letrado a poeta*, ed. Cristina Moya García, Wooldbridge, Boydell & Brewer, 2015, pp. 205-216, otros numerosos puntos de contacto entre ambos autores que apuntan a que el salmantino conocía bien la obra de Mena.

ferida de flecha mortal de deessa,
que non supo darse reparos amando[21].

En la glosa correspondiente de Hernán Núñez, en las ediciones de 1499 y 1505, se remite a la *Farsalia* de Lucano[22], aunque en la primera edición se añade una cita del libro VI al comentar el nombre Erichto: «Hos scelerum ritus hec dire carmina gentes | effera dannarat nimie pietaris Ericto»[vv. 507-508][23]. Las maldades de la bruja tesalonicense se enumeran morosamente a continuación en la *Farsalia* (vv. 527-569 y 576-578), aunque de ellos da una idea muy aproximada el verso 561: «hominum mors omnis in usu est».

Ciertamente, no son comparables a la actuación de Eritea y a sus saberes en la obra de Encina. ¿Por qué entonces se fijó el dramaturgo salamantino en ese personaje de una bruja clásica para nombrar a su alcahueta? ¿Por el peso de la figura de Celestina y conocer Encina el material procedente de la *Farsalia* empleado en la tragicomedia? ¿O sería el comentario que apareció en la glosa a la copla del *Laberinto* de Juan de Mena en 1499 el estímulo que llevó a Encina a denominar a su alcahueta de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* con este nombre[24]? No hay

21 Cito por Juan de Mena, *Laberinto de fortuna*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 110-111.

22 He consultado ambas ediciones en los repositorios digitales de la Biblioteca Nacional de España y de la Universidad de Granada, a saber: Juan de Mena, *Las CCC,* Enla muy noble y muy leal cibdad de Seuilla, Impressas co[n] mucha dilige[n]cia y correccio[n] por Joa[n]nes Pegnizer de Nurenberga y Magno y Thomas co[n]pañeros alemanes, 1499, § 130, fols. CII rº-vº, accesible en línea: ‹http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004968&page=1›. Consultada el 05.05.2015. Y Juan de Mena, *Las CCC del famosíssimo poeta Iuan de Mena con glosa,* Granada, por Iuan Varela de Salamanca, 1505, fol. CLXXIII vº. accesible en línea: ‹http://adrastea.ugr.es/tmp/_webpac2_1106298.11021›. Consultada el 05.05.2015. En ambos comentarios remite al libro VI de la *Farsalia* de Lucano, en el que en los vv. 413-830 se produce el encuentro con Ericto; véase Marco Anneo Lucano. *Farsalia*, ed. Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos, 1984, pp. 171-201. No he podido consultar la magna edición de Hernán Núñez, *Glosa sobre las "Trezientas", del famoso poeta Juan de Mena*, ed. Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo, 2015.

23 Cito por la traducción del texto de Marco Anneo Lucano. *Farsalia*, p. 189: «Estos ritos alevosos, estos crímenes de una siniestra ralea, la feroz Ericto los había condenado como excesivamente piadosos» [vv. 507-508].

24 Propone Antonio Cortijo Ocaña, «Medea la "nigromantesa": a propósito de los hechizos de Medea en Rojas y Gower», *Revista de literatura medieval*, 20, 2008, p. 32 que posiblemente Rojas hubiera sido alumno en la Universidad de Salamanca de Hernán

posibilidad de determinarlo, pero ciertamente en la escena que sigue se acumulan actos que caen en el dominio de la *impiedad*[25]. Se trata de varias acciones celestinescas, que abarcan desde fingir embarazos a remendar virgos pasando por alguna hechicería, materia sobre la que debe verse la contribución de María Vázquez en estas *Actas*. Me parece pertinente recordar el pasaje en que las dos convienen en que los amores sin pago de por medio no son de su agrado. Amén de la negación radical del código cortés, la conversación incluye una interesante noticia:

ERITEA [...] Sea fraile o sacristán,
vale más tener amores
con estos tales que dan,
que con peinado galán,
que todos son burladores,
sin dinero,
y presumen que de fuero
se lo deven por señores.

FLUGENCIA Pues por mi vida, Eritea,
que aun agora va de aquí
uno de aquessa ralea.
Mas por más galán que sea
él no burlará de mí.
¡Venga paga
si quiere que por él haga!

ERITEA Hazeldo, comadre, assí.
¿Y cómo os va con aquél
a quien dimos los hechizos?

FLUGENCIA Eritea, burlo dél,
muéstromele muy cruel.

Núñez de Toledo, el Comendador Griego, y haber escuchado así en clase lo que fue la preparación de semejante comentario en las clases de retórica del Comendador. Con todo, como señalan María Teresa MOLINOS TEJADA y María GARCÍA TEIJEIRO, «Modelos precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina*», *Faventia*, 31, 1-2 (*Homenatge a Rosa-Araceli Santiago Álvarez*), 2009, p. 184, las aposiciones con las que Celestina complementa la mención de Plutón, ocho en total, que tienen por intención definir al dios del inframundo, están en Lucano, pero no en Mena.

25 Como se define en *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces*: «Vale también maldad grande, o acción perversa, y sacrílega» (1734: IV, 226b).

Eritea Obraron los bebedizos.
Yo seguro
que donde entra mi conjuro
no son amores postizos.
[vv. 737-760][26]

La vía de escape escogida por Vitoriano para olvidar a Plácida es arrimarse a una "dama corsaria" que emplea recursos como los conjuros que me interesan para capturar a sus víctimas. A primera vista se trata de alguna forma de *philocaptio*, por vía oral en este caso, aunque la respuesta de Flugencia a la pregunta sobre la eficacia del producto permite albergar muy razonables dudas de si realmente se trata de algún tipo de acción no natural[27]. Es bien sabida la polémica que rodea este tema en el mundo de los estudios celestinescos[28]; responsable de estas opiniones a

26 *Égloga de Plácida y Vitoriano,* en Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 203-204.

27 Como apuntan María Teresa Molinos Tejada y María García Teijeiro, «Modelos precedentes clásicos del conjuro», pp. 181-182, la aparente naturaleza mágica de la *philocaptio* es una ilusión que encubre la realidad ya desde su denominación, según desarrollan en su argumentación que resumo. Se trata de un término bajolatino híbrido de griego y latín construido por yuxtaposición. De haber sido gramaticalmente correcto debería ser una forma hipotética **philoceptio*, y no significaría lo que hoy habitualmente se entiende, porque *philo* en griego significa "amigo, que ama, aficionado a, que gusta de". Además, Heinrich Kramer en su *Malleus maleficarum* lo utiliza como un sinónimo de *amor hereos*, por tanto, amor sensual, indebido. *Philocaptus*, con el sentido de amor sensual, debe proceder, continúan María Teresa Molinos Tejada y María García Teijeiro de un adjetivo *philocaptus* frecuenta en textos de la baja Edad Media. El *Glossarium* de du Cange lo traduce como "amore captus", 'dominado por el amor', en otras palabras, 'enamorado'. De hecho, los ejemplos que proporcionan las mencionadas investigadoras aparecen en textos religiosos (donde Dios está enamorado de los hombres), mitológicos o literarios como la *Divina comedia*, en cuyo prólogo, al hablar del amor de Dante por Beatriz dice: «Philocaptus fuit de ipsa, et ipsa de ipso […]». Si lo suponemos un uso metafórico, habrá que aceptar que cuando Kramer lo emplea ya se ha contaminado de esa condición hiperbólica; no es, por tanto, un término técnico con el que denominar un hechizo en manuales de brujería. En ese ámbito de brujería el hechizo de la vieja es denominado *defixio,* que se puede traducir como *atamiento*, como pone en boca de la propia alcahueta Rojas, *La Celestina*, Quinto auto, p. 137: «¡O yo rompiera todos mis atamientos hechos y por hacer […]!». Ciertamente, el lugar es ambiguo, como señalan los editores, porque puede referirse también a sus vínculos demoníacos.

28 Véase una síntesis en Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro,* Valencia, Universidad, 2010, pp. 320-325, así como su propuesta de clasificación del personaje en su artículo «Por qué y para qué: Función

menudo contradictorias ha sido la ausencia de la voz del narrador que aclarase si los actos mágicos presentados en los textos eran o no sobrenaturales o simples burlas. En mi opinión, como en la de otros críticos, los autores nunca mostraron con la acción que desarrollan en sus textos la creencia en la posibilidad de que la magia influyese sobre la voluntad de los seres humanos. Sobre ello volveré para finalizar mi aportación; por el momento apréciese que Flugencia no hace gala de dominar la voluntad del hechizado («burlo dél / muéstromele muy cruel»), sino que se presenta como un clásico personaje femenino del cancionero castellano. De hecho, Eritea empleaba métodos semejantes cuando era joven, y no se trataba de hechizos ni bebedizos, precisamente:

Eritea Hija, cuando yo era moça
bien pelava y repelava
de aquesta gente que es boça
que con el verde retoça,
que pelo no les dexava.
¡Moçalvillos!
Ya les torno los cuchillos
que otro tiempo tomaba.
[vv. 761-768][29]

El editor propone interpretar estos versos, de sentido un tanto obscuro, a partir de entender que esa gente *boza* («joven») sería quien «con el verde retoza» esto es, ostentaría «la lozanía de la juventud»[30]. Siendo un sentido posible, e incluso que conectaría muy bien con mi interpretación de los hechizos, en el *Tesoro* de Covarrubias el sentido es otro: «Retoçar con el verde, las bestias comiendo verde y holgando se ponen loçanas; lo mesmo suelen hazer los que están bien mantenidos y contentos»[31]. Se

de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro», *Espéculo*, 44, 2010. Accesible en línea: ‹https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html›. Consultado el 05.05.2015; en él califica a Eritea como «copia de Celestina, trazada a grandes pinceladas, sin prácticamente ninguna profundidad y sin ni siquiera un papel crucial en la acción».

29 *Égloga de Plácida y Vitoriano,* en Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 203-204.

30 Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 204, n. 764.

31 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998, s. v. *Retoçar*, p. 908.

refiere, por tanto, creo, a quienes ostentaban esa condición pudiente que desataba la furia de las dos mujeres, cuya venganza empleaba armas para atacarles que no eran precisamente mágicas[32]. El motivo caló en quien fue más directo seguidor de Encina, Lucas Fernández, que también introduce como elemento pintoresco y muy esquemáticamente presentado con su referencia a la ermitaña de san Bricio de la *Égloga o farsa del Nacimiento*, madre de Bonifacio, protagonista de la pieza, morosamente descrita[33] como una hechicera que recoge partes de cadáveres por la noche, prepara bebedizos y demás parafernalia, aunque no realice conjuro alguno en escena[34].

El caso siguiente de un conjuro aparece en la *Égloga interlocutoria* atribuida al humanista, traductor y escritor de textos muy diversos, Diego Guillén de Ávila[35], quien en su desgraciadamente no accesible

32 Como apunta el editor en Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 203-204 y 357, nn. 762 y 767-768, donde explica el sentido de *pelar* con Covarrubias: «Comerle a uno su hazienda, como hazen las rameras que pelan a los mancebos», así como de *tornar los cuchillos* basado en una reducción a su sentido literal de la expresión proverbial que recoge Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *Pan*, p. 848: «Amancebados a pan y cuchillo».

33 Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1981, vv. 161-209, pp. 171-173.

34 Recuerda Françoise Maurizi, «"Peor es que Celestina": À propos de la "ermitaña de San Bricio" de Lucas Fernández», *Cahiers d'Études Romanes*, 18, 1994, pp. 112, que los conjuros de la madre de Bonifacio se extendían a más que el trazado de cercos y prácticas similares; era también capaz de fabricar el *bollo maymón* (Fernández, *Égloga o farsa del Nacimiento*, en *Farsas y églogas*, v. 201, p. 272), que define con Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *Bollomaimón*, p 226: «Pan mezclado con hechizos de bien querencia». El *Diccionario de la lengua castellana*, p. 640, lo aproxima a otro de los elementos habituales de estos personajes: «Dice Covarrubias que es el pan mezclado con hechizos, para obligar a una persona a que ame a otra; se suele hacer con lo que se llaman bebedizos».

35 Sobre sus circunstancias vitales debe verse María Elvira Roca Barea, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de filología española*, 86, 2, 2006, pp. 373-394. Su formación académica no es desconocida, aunque su condición de hijo de Pero Guillén de Segovia y el tenor erudito de sus creaciones y traducciones, dedicadas a personajes de la corte, lo sitúan intentado continuar los tipos de textos que escribieron o impulsaron Gómez Manrique y el arzobispo Alonso Carrillo, como señala Roca Barea, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor», pp. 376-385. Como indica la mencionada autora, la traducción de los *Stratagemata* de Frontino que llevó a cabo Guillén de Ávila se la dedicó a Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, que fue el padre de Bernardino de Velasco, condestable de Castilla, con quien se habría casado la hija del Gran Capitán; Roca Barea, siguiendo una hipótesis tan extendida como carente de fundamento, supone que Guillén de Ávila habría compuesto su *Égloga* para celebrar

impreso, adorna con la pintoresca condición de ensalmador[36], a caballo entre lo mágico y lo supersticioso, al personaje del casamentero Alonso Benito[37], que quiere convencer al pastor Hontoya de que case a su hijo, Tenorio, con una cierta moza, llamada Turpina, hija de Juana "la rubia", a la que presenta con su habitual relación de ancestros que avalen su linaje[38]. La naturaleza híbrida de este personaje, celestinesco -por su labor de cohonestador de parejas imposibles, *vetulo* vicioso y aparente conjurador–, por una parte, y pastor –que se faja a pullas con sus oponentes-, por otra, pone de manifiesto, como en el caso anterior, que la falta de preceptos normativos de la égloga renacentista, como señaló

---

ese enlace, aunque no aporte ninguna prueba de ello. La traducción del texto de Frontino se publicó en 1516 en la imprenta de Lorenzo de Liondedei, que imprimiría al año siguiente las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández; una descripción del ejemplar en Lorenzo Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600),* Madrid, Arco-Libros, 1994, 3 vols., T. 1, §111, p. 237.

36 Los ensalmadores quedan definidon en una carta enviada a todos los tribunales que se ocupaban de casos de brujería en 1530 como aquellos «que curan enfermedades por encantamientos [y] afirman que todas las enfermedades son causadas por las brujas» como recordaba Henry Charles Lea, *Historia de la Inquisición española,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, 3 vols., t. III, p. 608. Véase también la definición de Arturo Morgado García, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad, 1999, p. 88. El Siglo de Oro aprovechó la figura en textos burlescos en los que incluso llega a ser protagonista como en la obra de Antón Mari Reguera que estudió Santiago García-Castañón, «Una curiosa obra dramática del Siglo de Oro: "El ensalmador", de Antón de Mari Reguera», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez): El escritor y la escena IV*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez (México), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 93-102. El personaje también tiene presencia en la cultura popular posterior, como puede verse para Asturias en Joaquín Fernández García, *Curanderos y santos sanadores: aspectos de la medicina popular en Asturias,* Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1996.

37 Aunque no hay ninguna evidencia determinante, Charlotte Stern, «The Comic Spirit in Diego de Ávila's *Égloga interlocutoria*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, p. 73 apuntaba la proximidad de la figura del casamentero de esta pieza con el Miguel Turra de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* de Lucas Fernández.

38 Típico recurso del teatro del Renacimiento que estudiasen desde John Lihani, «Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 252-263 a Aurora Egido, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). T. 1: Plenarias, general, poesía*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, 3 vols. pp. 19-50, tan extendido por toda la literatura del Siglo de Oro. Su sentido en la sociedad coetánea se puede analizar con Teófilo Ruiz, *Discursos de sangre y parentesco en Castilla durante la Baja Edad Media y la Época Moderna,* Santander, Universidad de Cantabria, 2015.

Aurora Egido, les permite a sus autores agavillar materiales muy diversos con los que elevarla del plano ínfimo en cuanto materia retórica del que partía[39].

Recordemos cómo el pastor Tenorio, cansado de sus tribulaciones y peleas, se acuesta un rato, inmediatamente antes de la llegada de Alonso Benito; este, cuando desiste de convencer a su padre de casarle con Teresa Turpina, intenta persuadirle directamente a él, pero descubre que está delirando y no consigue hacerle abandonar el estado de sueño. En su barboteo Tenorio pasa revista a lo que han sido sus preocupaciones del día:

Habla Tenorio entre sueños y dice:

Tenorio Allega, Barcino, y tráemele aquí,
y cata verás, y…

Benito ¿Qué está hablando?
O él está qualque cosa soñando,
o debe estar loco o fuera de sí.
Levanta, levanta, levanta d'ahí.

Tenorio Aguija, Bermejo, y saltal'encima.

Benito Mia fé, no puedo hacer hoy estima
qué cosa pueda pensar entre sí.

Tenorio Azoma, Domingo, azoma el mastín.

Benito Otra le ha dado; quiero dejarle
que en estos quillotros peor es hu[r]galle.

[vv. 209-219][40]

39 Aurora Egido, «'Sin poética hay poetas': sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.

40 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, pp. 243-244. La pieza cuenta con una edición moderna en *Teatro español del siglo XVI,* ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Taurus, 1987, que sigue la citada edición de Kohler, quien a su vez partía de la transcripción de Bartolomé José Gallardo como indica en *Sieben spanische dramatische Eklogen*, p. 168. La transcripción del polígrafo apareció póstumamente en *El Criticón, papel volante de literatura y bellas-artes*, 7, 1859, pp. 1-42, aunque en el ejemplar digitalizado que manejo carece de portada (‹http://catalog.hathitrust.org/Record/008015616›), pero la numeración independiente del texto apunta a que se trataba del séptimo número de la revista.

El delirio del pastor Tenorio continúa a pesar de los intentos de Benito de hacerle volver al estado de vigilia con ofertas de comida e incluso de un casamiento, aunque sin éxito. De ahí que se plantee *in crescendo* si el pastor tiene un problema mayor:

Benito O este ha pisado qualque malicia,
o algún escolar lo tiene encantado.
Quiero mirar si está embelesado.
[…]

Benito No me conoces y hablas sobrado,
y medio tomad[o] estás d'el Diablo.
[vv. 237-239 y 245-246][41]

En estos versos se comienza a plantear la disyuntiva que después se prolonga en el diagnóstico, cura y discusión del caso que vendrá a continuación, jugando con una ambivalencia muy llamativa. No es nada extraña en el comienzo de la edad moderna la coexistencia de un pensamiento racional, por muy *sui generis* que sean los saberes médicos de Benito, con la creencia en simples supersticiones, asaz llamativas, pero que poseen una coherencia específica que se manifiesta en el diagnóstico y los remedios empleados consuetudinariamente en esos casos[42].

El estado de Tenorio a ojos de Benito puede proceder de un proceso sobrenatural –inducido por algún encantador, que tradicionalmente se asocia con los escolares[43]– o uno más natural: «ha pisado qualque ma-

41 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, p. 244.

42 Véanse ejemplos y una interpretación global en Fabián Alejandro Campagne, *Homo catholicus, homo superstitiosus: el discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII,* Madrid, Miño y Dávila, 2002, pp. 25-27.

43 La bibliografía del tema es larga, véanse por ejemplo un estado de la cuestión en Robert Lima, «XIV. La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del siglo de oro», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 579-598; del mismo autor «The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden-Age», en *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*, ed. Kenneth Adams, Ciaran Cosgrove y James Whiston, Woodbridge, Tamesis Books, 2001, pp. 71-90. Catalina Buezo, «La magia al servicio de la burla entremesil: el estudiante de *La cueva de Salamanca*», en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, ed. Catalina Buezo, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 127-135.

licia» [v. 237] [44], que parece referirse a la creencia, presente ya en Claudio Eliano de que pisar la huella de un lobo entumece, al menos a los caballos[45]; por eso lo describe como *embelesado*, esto es, según Covarrubias, «El pasmado, absorto, traspuesto. Otros dizen estar corrompido de embelesando, de veleño, planta conocida que saca al hombre de sentido y a todo animal, usando della. […] velesa es una yerba que emborracha las ovejas, de do se dijo embelesado»[46]. Corominas y Pascual señalan cómo en *Celestina* "embelesado" tiene el sentido de 'aturdido, atontado'[47], que son «sentidos más próximos al etimológico 'emborrachar los peces envenenando las aguas con belesa'»[48].

Estos síntomas ponen a Alonso Benito en lo peor: Tenorio ha sido objeto de algún tipo de envenenamiento –«le han dado sal revuelta con vino» [v. 276][49]– o accidente físico, un episodio de *gota*

---

44 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, p. 244.

45 Claudio Eliano, *Historia de los animales*, ed. José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 2002, 2 vols., t. I, lib. I, p. 93.

46 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, *s. v. Embelesado,* p. 505. No se trata, en contra lo que es habitual, de una etimología fantasiosa en exceso, porque es el producto de una contaminación de sentidos con el beleño y su empleo para adormecer, «embeleñar», que dio lugar a un interesante cruce de sentidos apuntado por Pío Font Quer, *Plantas medicinales: El Dioscórides renovado,* Barcelona, Labor, 1962, p. 568.

47 «AREÚSA. ¡Oh fuerte tribulación! ¡Oh dolorosas nuevas, dignas de moral lloro! ¡Oh acelerados desastres! ¡Oh pérdida incurable! ¿Cómo ha rodeado tan presto la fortuna su rueda? ¿Quién los mató? ¿Cómo murieron? Que estoy embelesada, sin tiento» Rojas, *La Celestina*, Décimoquinto auto, p. 288.

48 Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [*Vol. 1: A-Ca - Vol. 2: Ce-F - Vol. 3: G-Ma - Vol. 4: Me-Re - Vol. 5: Ri-X - Vol. 6: Y-Z Indices*], Madrid, Gredos, 1980-1996, 6 vols., T. 1, pp. 556-557: «Por último, no sabemos a ciencia cierta qué antiguas relaciones pudieron haberse establecido entre el beleño o veleño (Hyoscyamus) y la belesa o velesa (Plumbago europaea), porque ningún parecido morfológico las abonaría. Pero es el caso que ambas plantas o sus nombres usuales originaron sendos verbos equivalentes, embeleñar y embelesar. Embeleñar es adormecer con beleño, y el *Diccionario de la Academia* lo hace sinónimo de embelesar. Antiguamente, embeleñar, y también embeliñar y embellinar equivalían a envenenar ("… y aficionado a los vicios, e embeleñado por ellos", decía Fray Luis de León); como veleño y veneno eran sinónimos de beleño». Como proponen los autores del monumental diccionario, el sentido del término se ha ido transformando desde el más antiguo hacia el actual, de matiz positivo, «Suspender, arrebatar, cautivar los sentidos» (DRAE).

49 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, p. 245. Desde la antigüedad se conoce el poder ponzoñoso de la sal común o de sus derivados, desde el cardenillo al tristemente célebre cloruro potásico empleado hoy en la «inyección letal» con la que se ejecuta a prisioneros en algunos estados de los EE.UU.

coral[50], esto es, un ataque de epilepsia, que un manual médico como el de Bernado de Gordonio, su muy difundido *Lilio de medicina*, describe los síntomas que enumera Alonso Benito: «quita el sentido y las fuerzas de todo el cuerpo, turbando gravemente su movimiento y su sentimiento […]»[51]. Para remediarlo, Benito se dispone a aplicarle un rústico conjuro que parece algún tipo de invocación mágica:

> Yo te conjuro con San Julián,
> aquel que pintado está en nuestra hermita,
> con todas las voces que dan y la grita
> al toro que lidian allá por San Juan.
> También te conjuro con el rabadán
> Toribio Hernández y Juan de Morena[52],
> que tú me digas si andas en pena,
> o qué es el quillotro de todo tu afán.
> Más te conjuro y te reconjuro,
> y te torno y retorno a reconjurar

50 Con este nombre aparece recogida la enfermedad en Nebrija y su *Vocabulario hispanolatino*. Mònica Vidal Díez, *El "Vocabulario" hispano-latino (1513) de AE. A. de Nebrija: estudio y edición crítica,* Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguas, Teoría de la Literatura y Estudios Clásicos, 2007, §8380, p. 357). Como sintetiza Cortés Gabaudan en el *Diccionario médico* digital de la USAL (‹http://dicciomed.eusal.es/palabra/epilepsia›) la enfermedad tuvo muy diversos nombres a lo largo de la historia. Una interesante perspectiva sobre las causas del interés en estas enfermedades mentales y su significación a lo largo del tiempo en Elena Carrera Marcén, «Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-century Spain: New Evidence, New Approaches», *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8, 2010, pp. 1-15.

51 Bernard de Gordon, *Lilio de medicina. Lo contenido en este presente volumen de Bernardo Gordonio es lo siguiente. Primeramente los siete libros que se intitulan Lilio de medicina* […], Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495, capítulo veinte y cinco: de la epilensia, lxi r°, aunque cito por la edición moderna de Bernard de Gordon, *Lilio de medicina*, ed. Brian Dutton y María Nieves Sánchez, Madrid, Arco Libros, 1993, 2 vols., T. 1, p. 549. Sobre su difusión en España puede verse Antònia Carré Pons, «Les traduccions catalana i castellana del *Lilium medicine* (1303-1305) de Bernat de Gordon», *Revista Catalana de Teologia* [*N° especial: "E l'Amic digué a l'Amat". Miscel·lània d'homenatge al prof. Dr. Josep Perarnau i Espelt*], 38.2, 2013, pp. 635-651, que pone de manifiesto la extensa difusión del texto y, secundariamente, las causas de su popularidad.

52 Sobre el personaje véase José Luis Alonso Hernández y Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folklore,* Salamanca, Universidad, 2000, pp. 231-232.

con agua, con fuego, con viento seguro
con yerbas, con piedras, con tierra, con mar:
con todos los lobos de entorno el lugar,
con la marota y sus maroticos,
con puercos, con perros, con cabras, cabritos.
que digas qué has, sin más dilatar.
[vv. 281-296][53]

Lo que a simple vista se creería un conjuro es un remedo rústico del remedio que recomienda el citado Gordonio:

> Cura. Cuando alguno está con el paroxosismo, si otro pone su boca sobre la oreja del enfermo y dice a la oreja tres veces estos versos, sin duda se levantará en seguida: «Gaspar fert mirrham, thus Melchior, Baltasar aurum". Quien dice estos tres nombres de los reyes será absuelto del morbo caduco por la piedad del Señor. Cuando alguno dice estos versos tres veces en el agujero de la oreja, en seguida se levanta[54].

Temkin recuerda que Gordonio fue el primero en usar esta fórmula, que habitualmente continuaba: «Haec tria qui secum portabit nomina regum, / Solvitur a morbo Christi pietate caduco»[55]. La reiteración anafórica, imperfecta aunque altisonante de Benito[56] se explica por imitación de un texto bíblico[57] empleado en algunos exorcismos, que comienzan

53 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, p. 245-246.

54 Bernard de Gordon, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 559.

55 Owsei Temkin, *The falling sickness a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology,* Baltimore, Hopkins University Press, 1994, p. 111, aunque existían otras variantes de la misma, de las que habla a continuación (pp. 111-117). En su origen posiblemente se encuentre, como propone, el relato del Evangelio de san Mateo, en el que se describe cómo caían de rodillas, que se tomó por el desplome que produce la enfermedad y el consiguiente remedio, al alcance de los tres hombres sabios: «Et intrantes domum viderunt puerum cum Maria matre eius, et *procidentes* adoraverunt eum; et apertis thesauris suis, obtulerunt ei munera, aurum et tus et myrrham» 2, xi.

56 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, vv. 281, 285 y 289-290, pp. 245-246: «Yo te conjuro con San Julián […] / También te conjuro con el rabadán […] / Más te conjuro y te reconjuro, / y te torno y retorno a reconjurar / […]».

57 Posiblemente del Evangelio de san Matero (26, lxiii: «Iesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi: Adiuro te per Deum vivum, ut dicas nobis, si tu es Christus

conminando al espíritu impío a que revele su nombre[58]; como es lógico, la imitación burlesca no podía incurrir en usar el nombre de Dios en vano, por lo que se substituye con seres y entes ridículos el nombre de Jesús, que recuerda Gil que san Pablo explicaba que era: «el nombre por encima de todo nombre […] para que ante él "se doblara la rodilla de los seres celestes, terrestres e infernales"»[59].

Un humanista como Guillén de Ávila, con el público que asistiría a esta representación no se permitiría burlas que fueran contra la ortodoxia, pero tampoco renunciaría a la comicidad ligada a la credulidad e ignorancia de los rústicos[60]. Por eso pone en escena a un personaje, Benito, ensalmador, que insiste en un posible origen sobrenatural del accidente («Alguna estantigua[61] creo que oíste / u espanto terrible de algún ahorcado» [vv. 317-318][62]), aunque en el fondo sean parte de las causas que Gordonio propone para la epilepsia: «A veces viene la epi-

---

Filius Dei». Para la significación bíblica del empleo de estas fórmulas por parte de los discípulos de Jesús véase Luis Gil, «El ceremonial de la palabra imperativa: De los Evangelios», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 9, 1999, pp. 173-176.

58 La popularidad de la fórmula parece atestiguada por su empleo en un libro de caballería, *Tirant lo Blanc*, donde se incorpora a una burla de caballeros asustados que vuelve con *Don Quijote* siglos más tarde, como estudió Rafael Beltrán Llavador, «"Conjúrote, fantasma": almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 43-62.

59 Luis Gil, «El ceremonial de la palabra imperativa», p. 174. El lugar de san Pablo está en *Filipenses*, 2, ix-x: «Propter quod et Deus illum exaltavit et donavit illi nomen, quod est super omne nomen, ut in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium et terrestrium et infernorum».

60 El hecho de que el teatro empleara en ocasiones textos sagrados para referirse a cuestiones indecorosas le acabó costando muy caro, como expuse en «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 21-50.

61 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *Estantigua*, pp. 563, la define como: «La figura visión que se representa a los ojos […] por otro nombre griego le llamamos fantasma. Suele el demonio, permitiéndolo Dios, tomar algunas figuras fantásticas para poner horror y miedo; otras veces la melancolía o la locura. Las forma en nuestra fantasía y el mesmo demonio, pero no hay que hacer caso desto, sino armarnos con la señal de la Cruz y evitar ocasiones de donde se puedan recrecer semejantes devaneos».

62 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, p. 246.

lepsia […] porque ve algo terrible, como algún relámpago, o bien oye algún sonido grande como un trueno, campanas o truenos grandes y cosas semejantes»[63]. Continúa por esa senda de separación de un posible origen mágico de los problemas del pastor Tenorio cuando pone en su boca una explicación fisiológica del problema y, a renglón seguido, de nuevo pase a burlarse de la facilidad para creer en una fantasía. Así, tras las fantasmales explicaciones del accidente padecido por el pastor, Tenorio expone una explicación de signo radicalmente contrario:

Tenorio Escucha, Benito, que no has acertado:
que no es nada deso que agora dijiste.
El lobo rabón que hace manida
al colmenarejo de Juan Meseguero,
la noche pasada matome un cordero,
yendo tras el me di una caída:
quedó mi cabeza tan amodorrida,
que poco sabía de mí dónde estaba,
y aun pardiós que entiendo que desvariaba
d'estar la mollera tan desvanecida.
[vv. 319-328][64]

La escena se torna en un contraste de diagnósticos de "sanadores no profesionales" que explican un cuadro agudo de letargia y desvaríos desde una óptica tradicional pero con base médica; recuérdese cómo describe Gordonio, por emplear una autoridad de referencia, la apoplejía y sus síntomas: «Apoplejía es enfermedad del cerebro que quita el sentido y el movimiento a todo el cuerpo repentina y súbitamente […] *Causas*. La causa de esta enfermedad puede ser interna o externa. La externa es herida, golpe, frialdad fuerte y repentina que llega a la cabeza […]»[65].

Benito responde enunciando los síntomas del accidente de Tenorio, pero, como se puede apreciar a simple vista, son ambiguos, porque coinciden con ambos diagnósticos, pese a que falten elementos fundamentales como los que presento tachados:

63 Bernard de Gordon, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 553.

64 Diego Guillén de Ávila, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, pp. 246-247.

65 Bernard de Gordon, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 576.

BENITO	Despierta, so quieres venir a almorzar ¿A quién digo? ¡Hao! ¡Tenorio [Hernando! […] Levanta dende, no estés rehaciado […]	[Apoplejía] Cuando llamas al enfermo y lo ves sin sentido y sin movimiento, como dormido en sueño grave y profundo […] y está así mucho tiempo, entonces llámalo por su propio nombre y en voz alta, trábale de los cabellos, dóblale los dedos, apriétaselos mucho […][67].
TENORIO	Benito, Benito, deja mi capa.	
BENITO	Pues anda luego, levanta d'ahí […]	
TENORIO	Entiendo que piensas que só yo solapa.	
BENITO	Déjate deso y vámonos luego […] Vate conmigo, yo te lo ruego […]	

[vv. 233-234, 249-250, 256-257 y 261][66]

TENORIO	Ni quiero ir ni quiero mudarme; aquí quiero estar, dormir y hartarme. Vete con Dios y déjame estar. […] Juro al Dimoño, que tú estás buscando, con que te chafle apueste cayado. […] ¡No ves la tema que tiene con mí! Como si fuese hijo del Papa. Vate malhora. […] ¡O dado te hobiese agora una landre![68]	Epilepsia. Si el paroxismo es breve y ligero, ~~la espuma tiende a amarilla y la cara también~~, y después del paroxismo parece que es colérico, de caliente complexión, airado, casi loco y furioso, es mancebo[69].

[Vv. 238-240, 243-244, 251-253 y 254]

Cuando estas explicaciones no le permiten a Benito convencer a su interlocutor de su gran logro, haberle sanado con un conjuro, con vistas a lograr su objetivo ulterior, concertar el casamiento de Turpina y Tenorio, apura y obtiene del último un acontecimiento que explique el hechizo: haber sido objeto del engaño de dos gitanas que le han leído la mano, a la par que le robaban mientras le decían obvias verdades de Perogrullo. La comunicación de Folke Gernert en este volumen sobre el tema me exime de señalar la ausencia de magia también en esta práctica.

Estas burlas tienen su origen, claro, en la adopción del personaje de Celestina a través de la lectura minuciosa del texto de Rojas. Ya

66 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, pp. 244 y 245.

67 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 578.

68 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, pp. 244 y 245.

69 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 555.

vimos cómo Encina empleó algunos elementos celestinescos en la construcción del personaje y acciones de Eritea y, en cierta medida, Flugencia. El casamentero Benito también tiene claros nexos con la alcahueta que caen fuera de lo mágico y dejo de lado por ello, aunque son fácilmente perceptibles.

Celestina influyó sobre estos textos de la *nouvelle vague* bucólica que surgen con Encina y tras él. La forma en la que se recibe la materia mágica no debió ser distinta a la de Rojas y sus contemporáneos, que con independencia de que dieran crédito o no a la intervención mágica, sí apreciaban la artería de la vieja y su dominio del engaño y de un cierto discurso médico, al punto de concitar auténticamente odio por el intrusismo profesional[70]. Encina y Guillén de Ávila emplearon materiales "mágicos" ya presentes en la tradición literaria con los que construir unos personajes, verdaderamente teatrales, susceptibles de subir realmente al escenario, a diferencia del gran personaje que les sirvió de modelo.

Bibliografía

Alonso Hernández, José Luis y Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folklore,* Salamanca, Universidad, 2000.

Amasuno Sarraga, Marcelino V., «Hacia un contexto médico para Celestina: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca*, 23, 1999, pp. 87-124.

— «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 18, 2000, pp. 11-49.

— «Hacia un contexto médico para "Celestina": Sobre 'amor hereos' y su terapia», *Celestinesca*, 24, 2000, pp. 135-169.

70 Véanse las noticias y el contexto que construye Marcelino V. Amasuno Sarraga, «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 18, 2000, pp. 11-49. Marcelino V. Amasuno Sarraga, «Hacia un contexto médico para Celestina: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca*, 23, 1999, pp. 87-124. Marcelino V. Amasuno Sarraga, «Hacia un contexto médico para "Celestina": Sobre 'amor hereos' y su terapia», *Celestinesca*, 24, 2000, pp. 135-169. Y también la contribución de María Vázquez Melio a este volumen.

ÁVILA, Diego de, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa y por jentil estilo», en *Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas*, ed. Eugen Kohler, Dresden-Halle a.S., Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur-M. Niemeyer, 1911, pp. 236-266.

BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, «"Conjúrote, fantasma": almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 43-62.

BEYSTERVELDT, Antony van, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina,* Madrid, 'Ínsula', 1972.

CAMPAGNE, Fabián Alejandro, *Homo catholicus, homo superstitiosus: el discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII,* Madrid, Miño y Dávila, 2002.

CANET VALLÉS, José Luis, «*Ars amandi* et *reprobatio amoris*: trois formules de l'amour médiéval», en *Éros volubile: les métamorphoses de l'amour du moyen âge aux lumières*, ed. Dolores Jiménez Plaza y Jean-Christophe Abramovici, Desjonquères, Paris, 2000, pp. 11-20.

— «Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *LEMIR*, 8, 2004, sin paginación. Accesible en línea: ‹http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/ArsAmandi.pdf›.

CAPRA, Daniela, «Intersecciones: Juan de Mena, Juan del Encina», en *Juan de Mena: de letrado a poeta*, ed. Cristina Moya García, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015, pp. 205-216,

CARRÉ PONS, Antònia, «Les traduccions catalana i castellana del *Lilium medicine* (1303-1305) de Bernat de Gordon», *Revista Catalana de Teologia* [*Nº especial: "E l'Amic digué a l'Amat". Miscel·lània d'homenatge al prof. Dr. Josep Perarnau i Espelt*], 38.2, 2013, pp. 635-651.

CARRERA MARCÉN, Elena, «Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-century Spain: New Evidence, New Approaches», *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8, 2010, pp. 1-15.

CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria),* Salamanca, Universidad, 1989.

Cejador y Frauca, Julio, *Tesoro de la lengua castellana: origen y vida del lenguaje: lo que dicen las palabras,* Madrid, Perlado, Páez y Comp., Sucesores de Hernando, 1908-1914, 9 vols.

Corominas, Joan y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [*Vol. 1: A-Ca - Vol. 2: Ce-F - Vol. 3: G-Ma - Vol. 4: Me-Re - Vol. 5: Ri-X - Vol. 6: Y-Z Indices*], Madrid, Gredos, 1980-1996, 6 vols.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Inst. d'Études Ibériques et Ibéro-Americaines de l'Univ. de Bordeaux, 1967.

Cortijo Ocaña, Antonio, «Medea la "nigromantesa": a propósito de los hechizos de Medea en Rojas y Gower», *Revista de literatura medieval*, 20, 2008, pp. 31-58.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998.

Cruciani, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550,* Roma, Bulzoni, 1983.

Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, Madrid, en la imprenta de Francisco del Hierro, impressor de la Real Academia Española, 1726-1739, 6 vols.

Dizionario biografico degli italiani, *T. 51*, (ed.) Fiorella Bartoccini, Massimo Aliverti y Mario Caravale, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

Egido Martínez, Aurora, «'Sin poética hay poetas': sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.

— «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). T. 1: Plenarias, general, poesía*, (ed.) Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, 3 vols. pp. 19-50.

Eliano, Claudio, *Historia de los animales*, ed. José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 2002, 2 vols.

Encina, Juan del, *Teatro, segunda producción dramática*, ed. Rosalía Gimeno, Madrid, Alhambra, 1977.

— *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.

— *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Joaquín, *Curanderos y santos sanadores: aspectos de la medicina popular en Asturias,* Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1996.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600),* Madrid, Arco-Libros, 2005, 2 vols.

FONT QUER, Pío, *Plantas medicinales: El Dioscórides renovado,* Barcelona, Labor, 1962.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas,* Salamanca, Universidad, 1996.

— «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 21-50.

GARCÍA-CASTAÑÓN, Santiago, «Una curiosa obra dramática del Siglo de Oro: "El ensalmador", de Antón de Mari Reguera», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez): El escritor y la escena IV*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez (México), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 93-102.

GERNERT, Folke, «Antonio Martínez de Salamanca, impresor, y Francisco Delicado, corrector. Libros españoles en la imprenta italiana a través de sus ilustraciones», en *Nápoles-Roma, 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica. Congreso celebrado en la Universidad de Kiel (Alemania), del 4 al 6 de julio de 2004*, ed. Javier Gómez Montero y Folke Gernert, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005, pp. 205-242.

GIL, Alfonso Manuel, «Ensayo de reconstrucción del montaje de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en *Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo de los clásicos en el teatro contemporáneo*, ed. José Antonio Hormigón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, 2 vols. T. 1, pp. 26-69.

GIL, Luis, «El ceremonial de la palabra imperativa: De los Evangelios», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 9, 1999, pp. 163-183.

Gómez Moreno, Ángel, «Juan de Mena», en *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 670-685.

Gillet, Joseph E., *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro. T. IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. Otis H. Green, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961.

Gordon, Bernard de, *Lilio de medicina*, ed. Brian Dutton y María Nieves Sánchez, Madrid, Arco Libros, 1993, 2 vols.

Guillén de Ávila, Diego, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa y por jentil estilo*», en *Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas*, ed. Eugen Kohler, Dresden-Halle a.S., Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur-M. Niemeyer, 1911, pp. 236-266.

Heugas, Pierre, «Sur une scène censurée: Encina et *La Celestine*», en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiées en hommage à la memoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1979, pp. 397-403.

Infantes De Miguel, Víctor, «Poesía teatral en la corte: Historia de las *Églogas* de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado», en *The Age of the Catholic monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 76-82.

Lara Alberola, Eva, «Por qué y para qué: Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro», *Espéculo*, 44, 2010, sin paginación. Accesible en línea: ‹https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html›.

— *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro,* Valencia, Universidad, 2010.

Lea, Henry Charles, *Historia de la Inquisición española,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, 3 vols.

Lihani, John, «Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 252-263.

Lima, Robert, «The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden-Age», en *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F.*

F. Dixon, (ed. Kenneth Adams, Ciaran Cosgrove y James Whiston, Woodbridge, Tamesis Books, 2001, pp. 71-90.

— «XIV. La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del siglo de oro», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 579-598.

LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano,* Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

LUCANO, Marco Anneo, *Farsalia*, ed. Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos, 1984.

MACPHERSON, Ian, «Celestina Labrandera», *Revista de literatura medieval*, 4, 1992, pp. 177-186.

MARTÍN ABAD, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600,* Madrid, Arco-Libros, 1991, 3 vols.

MAURIZI, Francoise, «"Peor es que Celestina": À propos de la "ermitaña de San Bricio" de Lucas Fernández», *Cahiers d'Études Romanes*, 18, 1994, pp. 97-115.

— «La *Égloga de Plácida y Victoriano* a través de sus ediciones», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996) 2*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, 2 vols. T. 2, pp. 1033-1042.

MENA, Juan de, *Las CCC,* En la muy noble y muy leal cibdad de Seuilla, Impressas co[n] mucha dilige[n]cia y correccio[n] por Joa[n]nes pegnizer de Nurenberga y Magno y Thomas co[n]pañeros alemanes, 1499. Accesible en línea: ‹http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004968&page=1›.

— *Las ccc del famosissimo poeta iuan de mena cō glosa,* Granada, por Iuan Varela de Salamanca., 1505. Accesible en línea: ‹http://adrastea.ugr.es/tmp/_webpac2_1106298.11021›.

MENA, Juan de, *Laberinto de fortuna*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Editora Nacional, 1976.

MOLINOS TEJADA, María Teresa y GARCÍA TEIJEIRO, María, «Modelos precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina*», *Faventia*, 31, 1-2 (Homenatge a Rosa-Araceli Santiago Alvarez), 2009, pp. 179-188.

Montaner Frutos, Alberto y Eva Lara Alberola, «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia», en *Actas del V Congreso internacional de la SEMYR: SEMYR (Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista, 24 a 26 de septiembre de 2014, Universidad Rey Juan Carlos, Fuenlabrada*, ed. Emilio Blanco Gómez, en prensa, pp. 32.

Morgado García, Arturo, *Demonios, magos y brujas en la España moderna,* Cádiz, Universidad, 1999.

Núñez, Hernán, *Glosa sobre las "Trezientas", del famoso poeta Juan de Mena*, ed. Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo, 2015.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7, 1991, pp. 291-211.

— «Juan del Encina en busca de la comedia: La *Égloga de Plácida y Victoriano*», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha–Festival de Almagro, 1999, pp. 91-113.

Roca Barea, María Elvira, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de filología española*, 86, 2, 2006, pp. 373-394.

Rojas, Fernando de, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

Ruiz, Teófilo, *Discursos de sangre y parentesco en Castilla durante la Baja Edad Media y la Época Moderna,* Santander, Universidad de Cantabria, 2015.

Stern, Charlotte, «The Comic Spirit in Diego de Ávila's *Égloga interlocutoria*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, pp. 62-75.

Sullivan, Henry W., *Juan del Encina,* Boston, Twayne, 1976.

Teatro español del siglo XVI, ed. Alfredo Hermenegildo Madrid, Taurus, 1987.

Temkin, Owsei, *The falling sickness a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology,* Baltimore [u.a.], Hopkins Univ. Press, 1994.

Vian Herrero, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en

Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas, ed. Rafael Beltrán Llavador y José Luis Canet Vallés, Valencia, Universidad, 1997, pp. 209-238.

Vidal Díez, Mónica, *El "Vocabulario" hispano-latino (1513) de AE. A. de Nebrija: estudio y edición crítica,* Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguas, Teoría de la Literatura y Estudios Clásicos, 2007.

Cervantes y la metoposcopia: ¿Por qué (no) puede Preciosa leer las líneas de la frente?

Folke Gernert
Universidad de Trier

El pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1619) realizó en Roma en los años 90 del siglo XVI dos versiones de su famoso cuadro *La buona ventura*, la segunda y más conocida se conserva en el Musée du Louvre en París; la primera, que compró en su momento el cardenal Francesco Maria del Monte, se halla en los Musei Capitolini en Roma. Ambas telas muestran una gitana que lee la mano a un joven caballero, pero solamente en la versión capitolina se percibe un detalle interesante revelado por las restauraciones del cuadro llevadas a cabo en los años 80 del siglo pasado: parece ser que la *zingara* aprovecha la ocasión para robar el anillo del joven[1]. Se trata de la representación de una típica escena costumbrista de la vida romana coetánea, que persigue destacar la marginalidad del personaje femenino hasta en la suciedad de debajo de sus uñas. Se sospecha incluso que Caravaggio haya retratado una verdadera gitana que encontró en la calle[2] con su tradicional tur-

1 Véanse al respecto Rossella Vodret Adamo, *Caravaggio e Roma*, Milano, Silvana, 2010, Anna Coliva, *Caravaggio a Roma = Caravaggio in Rome*, Roma, Gebart, 2010 y Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «Pictor praestantissimus»*, Roma, Newton Compton, 1987, p. 390: «La pulitura [del cuadro de los museos capitolinos] ha scoperto, con assoluta evidenza, il cerchietto d'oro (giallo di Napoli), nella zona d'ombra tra le dita delle mani destre del giovane e della zingara»; véase para la reproducción del detalle ampliado Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, p. 138.

2 Véase para la leyenda que se remonta a Pietro Bellori John Francis Moffitt, *Caravaggio in context: learned naturalism and Renaissance humanism*, Jefferson, McFarland, 2004, pp. 42-43.

bante[3]. Con respeto a la novela ejemplar cervantina de la que me voy a ocupar, me interesa el hecho de que la quiromántica sea una mujer marginada, una gitana por más señas. Entre los sucesores de Caravaggio, el motivo tenía gran éxito como lo muestran los cuadros de Bartolomeo Manfredi, Simon Vouet, Jean de Boulogne, Nicolas Regnier y Georges de la Tour. Nos las habemos con una auténtica obsesión por imitar la famosa escena del maestro representando y variando el encuentro de la buena sociedad con el mundo marginado de los gitanos. El tema está ya presente en testimonios pictóricos del siglo XVI, por ejemplo, en un grabado de Hans Burgkmair (1510) o en otro inserto en la portada de la edición alemana del manual quiromántico de Bartolomeo della Rocca (1546).

Lo que nos muestran estas ilustraciones corresponde con una visión del mundo gitano difundida y documentada en Europa desde la llegada de los cíngaros en el siglo XV. En el *Journal d'un bourgeois de Paris*, que abarca prácticamente toda la primera mitad del siglo XV (1405-1449), se halla una descripción muy detallada de la llegada de los gitanos a Francia en 1427:

> Brief, ce estoient les plus povres creatures que on vit oncques venir en France de aage de homme. Et neantmoins leur povreté, en la compaignie avoit sorcieres qui regardoient es mains des gens et disoient ce que advenu leur estoit ou à advenir, et mirent contans en plusieurs mariaiges, car elles disoient (au mari): *Ta femme (ta femme t'a fait) coux*, ou à la femme : *ton mari t'a fait coulpe*. Et qui pis estoit, en parlant aux creatures, par art magique, ou autrement, ou par l'ennemy d'enfer, ou par entregent d'abilité faisoient vuyder les bources aux gens, et le mettoient en leur bourse, comme on disoit[4].

---

3 Teresa Novy está trabajando actualmente en la Universidad de Maguncia en un proyecto sobre la magia de los gitanos (Die Magie der sogenannten «Zigeuner» und anderer Fahrender), descrito en la página web ‹http://mittelalter-treff.de/die-magie-der-sogenannten-zigeuner-und-anderer-fahrender/#more-1154›, consultado el 7 de abril de 2015.

4 Alexandre TUETEY, *Journal d'un bourgeois de Paris. 1405-1449. Publié d'après les manuscrits de Rome et de Paris par Alexandre Tuetey*, Paris, Champion, 1881, p. 220. Asimismo un tratadista alemán del siglo XV, Johann Hartlieb, que escribe un libro sobre las artes prohibidas por encargo del margrave Johannes von Brandenburg-Kulmbach, llamado el alquimista (1403-1464), relaciona en uno de los capítulos sobre la quiromancia esta práctica con los gitanos que engañan a los crédulos, *Das driü und*

Tras referir la visión del pueblo que reducía a los *bohémiens* a un atajo de quirománticos y carteristas, el anónimo cronista comparte su propia experiencia y –esto es muy interesante– la reacción de las autoridades eclesiásticas.

> Et vrayement, je y fu III ou IIII foys pour parler à eulx, mais oncques ne m'aperceu d'ung denier de perte, ne les vy regarder en main, mais ainsi le disoit le peuple partout, tant que la nouvelle en vint à l'evesque de Paris, lequel y alla et mena avecques lui ung frere meneur, nommé le Petit Jacobin, lequel par le commandement de l'evesque fist là une belle predicacion en excommuniant tous ceulx et celles qui se faisoient et qui avoient creu et monstré leurs mains.[5]

Como observa Alexandre Tuetey, estas descripciones se corresponden perfectamente con la realidad histórica[6]. El editor del *Journal* aduce un registro capitular de la iglesia parisina de Nôtre-Dame que habla de las actuaciones de los dominicos[7] en contra de aquellos que mostraron sus manos a los gitanos:

> Veneris XII septembris, die dominica, fient procesiones generales ad Jacobitas pro facto illorum qui exhibuerunt manus suas illis extraneis de Egipto ad divinandum plura que petebant ab eis[8].

---

hundert capitel: Von den zygeinern, wie sy die ainvaltigen laichen, Johannes Hartlieb, *Das Buch der verbotenen Künste. Aberglauben und Zauberei des Mittelalters. Aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt kommentiert und mit einem Glossar versehen von Falk Eisermann und Eckhard Graf. Mit einer Einleitung und einem Anhang von Christian Rätsch*, München, Diederichs, p. 170.

5 Tuetey, *Journal*, pp. 220-221.

6 «Ce que l'auteur du Journal raconte des bohémiennes qui lisaient l'avenir dans la main des visiteurs est parfaitement exact ; l'autorité ecclésiastique fut même obligée de réagir contre entraînement populaire et fit célébrer, le dimanche 14 septembre, des processions générales aux Jacobins, relativement à ceux qui avaient montré leurs mains aux Égyptiens», Tuetey, *Journal*, p. 221, nota 1. Véase al respecto Reimer Gronemeyer, *Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen. Quellen vom 15. bis zum 18. Jh*, Giessen, Focus, 1987, p. 19.

7 *Jacobins* llaman en Francia a los miembros del *Ordo Praedicatorum* o dominicos.

8 Véase texto de Arch. nat., LL 216, f. 295 apud Tuetey, *Journal*, p. 221, nota 1.

Esta asociación de los gitanos con las artes adivinatorias en general y la quiromancia en particular se mantiene constante a lo largo de los siglos XVI y XVII[9]. Recuerdo, entre otros muchos textos, las *Disquisitionum magicarum*[10] de Martín del Río, un jesuita español nacido en los Países Bajos[11], publicadas entre 1599 y 1601, donde leemos a propósito de la lectura de la mano: «Solent hanc vanitatem profiteri vxores […] ex illâ colluuie, quae totam peruagatur Europam, vulgo zingaros seu aegyptios nuncupant […]»[12]. Esta obra no me interesa solamente por ser uno de los tratados antisupersticiosos más conocidos[13] en tiempos de Cervantes, sino también por documentar la continuidad de la visión tardomedieval

9 Véase al respecto Gronemeyer, *Zigeuner im Spiegel*, p. 19, Julio Caro Baroja, *Jardín de flores raras*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, p. 17, Wilhelm Solms, *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*, Würzburg, Königshausen y Neumann, 2008, pp. 51-62, Christa Agnes Tuczay, *Kulturgeschichte der mittelalterlichen Wahrsagerei*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2012, pp. 80-82. Solms, *Zigeunerbilder*, p. 27 menciona en este contexto asimismo a Kaspar Peucer que relaciona todas las artes adivinatorias y la brujería con el mundo gitano. Para las gitanas que leen en las líneas de la mano en el teatro del siglo XVI véase Manuel V. Diago, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», *La comedia de magia y de santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo De La Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Júcar, 1992, pp. 51-70, aquí pp. 61-63.

10 Véanse las breves menciones en Solms, *Zigeunerbilder*, p. 27 y Tuczay, *Kulturgeschichte*, p. 81.

11 Véanse para vida y obra de Martín del Río, Joseph Laurenti, «Martín del Río, S.J. (1551-1608): Obras localizadas», *Anales de Literatura Espanola*, 5, 1986, pp. 231-245 y para sus *Disquisitionum magicarum libri sex* la introducción a la edición inglesa de P. G. Maxwell-Stuart (Martín Antonio del Río, *Investigations into magic*, ed. y trad. P. G. Maxwell-Stuart, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000); los cuentos intercalados han sido estudiados por Edda Fischer, *Die «Disquisitionum magicarum libri sex» von Martin Delrio als gegenreformatorische Exempel-Quelle* Hannover, Diss., 1975 y María Jesús Zamora Calvo, «Los motivos de los cuentos intercalados en las *Disquisiciones mágicas* de Martín del Río», en *Deste artife. Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las «Novelas ejemplares»*, ed. Daniela Capra, Guillermo Carrascón, Maria Consolata Pangallo y Iole Scamuzzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 461-472.

12 Martín Antonio del Río, *Disquisitionum magicarum libri sex*, 1612, p. 263.

13 Véanse para las ediciones de su obra Julio Caro Baroja, «Martín del Río y sus *Disquisiciones mágicas*», en *El señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 171-196, aquí p. 210 y p. 270, nota 61; Arturo Morgado García, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad, 1999, p. 14 y P. G. Maxwell-Stuart en del Río, *Investigations into magic*; y para su fama en España y en Europa Caro Baroja, «Martín del Río y sus *Disquisiciones mágicas*», pp. 210-218.

del mundo gitano que se mencionó. En 1611, dos años antes de la *princeps* de las *Novelas ejemplares*[14], André Du Chesne publica una traducción francesa, mejor dicho una adaptación, con el título *Les controverses et recherches magiques* en la que intercala casi literalmente las observaciones del texto que hoy conocemos como *Journal d'un bourgeois de Paris*, que el historiador francés atribuye, sin embargo, a un teólogo[15]:

> Bref, c'estoient les plus pauvres creatures que on veit oncques venir en France d'age d'homme. Et neantmoins leur pauvreté, en la compagnie avoit sorcieres qui regardoient es mains des gens et disoient ce que advenu leur estoit ou à advenir, et meirent contens en plusieurs mariages, car elles disoient: *Ta femme coup*. Et qui pis estoit, en parlant aux creatures, par art magique, ou autrement par l'ennemy d'enfer, ou par entreiet d'abilité faisoient vuider les bourses aux gens, et le mettoient en leur bourses, comme on disoit[16].

En cuanto a la situación en España, basta con leer el discurso titulado *Expulsión de los gitanos* (1619) de Sancho de Moncada que caracteriza los gitanos como «encantadores, adivinos, magos, quirománticos, que dicen por las rayas de las manos lo futuro, que ellos llaman buenaventura»[17] o el *Discurso contra los gitanos* (1631) de Juan de Quiñones quien observa: «Son hechiceros, sortílegos, adivinan por las rayas de las manos, etc.»[18].

---

14 Para la cronología de las *ejemplares* véase el estudio en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2013, pp. 726-735 y especialmente para *La gitanilla* p. 730.

15 «Toutesfois, afin que leur origine et condition soit esclaircie, je mettrai volontiers icy ce que dit un vieux livre escrit par un théologiens de Paris, soigneux de recueillir les choses qu'il voyoit de son temps de leur première arrivé en France […]» (Martín Antonio del Río, *Les controverses et recherches magiques divisées en six livres. Traduit et abrégé du latin par André Du Chesne*, Paris, Jean Petit-Pas, 1611, p. 633).

16 del Río, *Les controverses et recherches magiques*, p. 636.

17 *Apud* Carmelo Lisón Tolosana, «Retablo de máscaras gitanescas», en *Studia aurea*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, vol. 1, p. 102.

18 *Apud* Antonio Domínguez Ortiz, «Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo XVII», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Manuel Gutiérrez Esteve, Jesús Antonio Cid Martínez y Antonio Carreira, Madrid, CIS, 1978, p. 321.

Si por una parte, los gitanos son descalificados por su dedicación a las prácticas mágicas y adivinatorias, por la otra la quiromancia pierde su prestigio como ciencia precisamente porque es practicada por gitanos[19] o, aún peor, gitanas[20]. Es indicativa al respecto la descripción del oficio del quiromántico que proporciona Tomaso Garzoni en su *Piazza universale* (1585):

> E oggidì è tanto avilita quest'arte ch'i cingari soli […] attendono a quella, dando, con spasso e trastullo del mondo, buona ventura a tutti, guardando su la mano, e dicendo mille novelle alle paparote massimamente, non con minor falsità che gioco, essendo da tutti stimata una professione ridicola ed erronea da dovero[21].

19 Andreas Corvinus (1589-1648) define en su *Fons latinitatis* la quiromancia como 'arte de los gitanos' (Andreas Corvinus, *Fons Latinitatis*, Leipzig, Apud haeredes Schürerianos et Matthiam Götzium, 1638, *s.v.* manus 515); Solms, *Zigeunerbilder*, p. 27 y Tuczay, *Kulturgeschichte der mittelalterlichen Wahrsagerei*, p. 81 que sigue muy de cerca la documentación de Solms, ubican esta definición erróneamente en 1592.

20 Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, «Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos», en *El siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, vol. 1, pp. 837-1015, aquí p. 999, destaca el protagonismo femenino de estas prácticas en la comunidad gitana. Véanse para la cultura gitana contemporánea Juan Ramón Rodríguez de Lera, «El tratamiento de los gitanos en la novela del Siglo de Oro y en las *Novels of Roguery*», en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, ed. José Enrique Martínez Fernández, León, Universidad, 2002, pp. 215-234; Manuel Martínez Martínez, «Los gitanos en el reinado de Felipe II (1556-1598): el fracaso de una integración», *Chronica nova*, 30, 2003, pp. 401-430; Miguel Fernando Gómez Vozmediano, «La historiografía sobre los gitanos en el mundo ibérico (ss. XV-XXI)», *Revista de historiografía*, 2, 2005, pp. 110-120; Alejandro Martínez Dhier, *La condición social y jurídica de los gitanos en la legislación histórica española a partir de la pragmática de los Reyes Católicos de 1499*, Granada, Universidad, 2007 y Martin Rheinheimer *Pobres, mendigos y vagabundos, la supervivencia en la necesidad, 1450- 1850*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 159-191. Para Cervantes y el mundo gitano se pueden consultar los trabajos de Walter Starkie, «Cervantes and the Gypsies», *Journal of the Gypsy Lore Society*, 29, 1960, pp. 131-151; Ana Eva Guasch Melis, «Gitanos viejos y gitanos nuevos: los grupos sociales en *La gitanilla*» en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* El Toboso, Ayuntamiento de El Toboso, 1999, pp. 327-340 y Lou Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, University Park, Pennsylvania State UP, 2004, pp. 17-44.

21 Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, ed. Paolo Cherchi y Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996, p. 676. En su traducción española, Suárez de Figueroa eliminó el *Discorso XL*.

El juicio negativo sobre la quiromancia se repite en el *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, de Juan de Horozco y Covarrubias de 1588, donde es descrita como práctica engañosa inventada por los antepasados de los gitanos:

> El adivinar de las rayas de las manos es tan antiguo que quieren algunos fuese invención de los egipcios, y yo pienso que lo fue de los que se fingían gitanos de que hay mención en Platón. Y para tener ocasión de fundar sus invenciones dieron en mirar las diferencias de las rayas y lo que espanta mucho es que hubiese hasta que se quitó arte tan formada de ello y que sucediesen cosas que se adivinaban. De que yo no puedo dar otra razón más de que eran muy a caso y que en castigo de quien lo creía permitiría Dios que sucediese, […][22].

El hermano del famoso lexicógrafo escribió, según nos dice en un epílogo «Al lector», su tratado para ilustrar la bula *Coeli et terrae* del papa Sixto V que prohibía las artes adivinatorias[23]. Este documento pontificio relaciona la adivinación con el sexo femenino cuando llama a los portadores de estos conocimientos vedados «embaucadores, que la mayor parte son mujercillas, dadas a supersticiones»[24]. Por lo tanto, no sorprende que en la novela ejemplar cervantina sea una mujer marginada quien se dedique a la quiromancia, una de las artes adivinatorias prohibidas expresamente por el citado documento pontificio y también por la regla novena del índice de Quiroga (1583)[25].

La representación pormenorizada del mundo gitano en *La gitanilla* hizo que desde finales del siglo XIX haya sido leída en clave realista,

---

22 Juan de Horozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588, f.90v.

23 «Por haber sido la presente obra como declaración de la Constitución de nuestro santísimo Padre Sixto V contra los que profesan la Astrología judiciaria en lo que no es lícita y contra los demás que tratan de diferentes géneros de divinación y supersticiones […]» (Horozco y Covarrubias, *Tratado*, f. 154v).

24 Cito la traducción española de la bula publicada en apéndice a Pedro Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechicerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación, 2003, p. 217. Véase el texto original de bula *Coeli et Terrae Creator Deus* en el *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum*, Napoli, Henrico Caporaso, 1883, vol. 8, pp. 646-650.

25 Jesús Martínez de Bujanda, *Index de l'Inquisition Espagnole: 1583, 1584*, Ginebra, Droz, 1993, p. 884.

una interpretación rechazada, sin embargo, por el cervantismo reciente[26]. No quiero volver a caer en una visión decimonónica de esta novela ejemplar, pero sí señalar que Cervantes, al jugar con ciertos tópicos, nos revela mucho más que la visión que tenía su tiempo de los gitanos como portadores de saberes ocultos. La novela ejemplar nos habla de forma elocuente sobre el proceso que John Henry llama 'fragmentación del ocultismo renacentista':

> I suggest that there was a *fragmentation* of the occult arts and sciences during the Renaissance and early modern periods, as some aspects of the magic tradition became appropriated into the new philosophy, or new science. These historical changes are perhaps best understood in terms of what sociologists of science have called 'boundary work', the process of demarcating supposed legitimate and valid procedures and presuppositions in establishing natural knowledge from those that are deemed invalid and illegitimate[27].

El término 'boundary work' que designa las fronteras cambiantes entre lo científicamente válido y lo inválido se remonta al sociólogo Thomas F. Gieryn quien observa: «[…] 'science' is no single thing: its boundaries are drawn and redrawn on flexible, historically changing and sometimes ambiguous ways»[28]. Los ejemplos más notorios son la paulatina separación de química y alquimia así como de astrología y astronomía. Con vistas a *La gitanilla* nos interesa la línea de demarcación que separa la quiromancia de la metoposcopia, dos prácticas semióticas que funcionan de forma exactamente análoga: ambas interpretan las líneas de una parte determinada del cuerpo, la mano o la frente, para sacar conclusiones acerca del carácter y del destino de un ser humano. Sin embargo,

---

26 Véase al respecto la «nota bibliográfica» en CERVANTES, *Novelas ejemplares*, pp. 829-*passim*, en la que García López habla también de la vinculación personal con el mundo gitano de Cervantes «que tenía una prima lejana –Martina– de ascendencia gitana » (p. 829).

27 John HENRY, «The fragmentation of Renaissance occultism and the decline of magic», *History of science. A review of literature and research in the history of science, medicine and technology in its intellectual and social context*, 46, 2008, p. 6.

28 Thomas F. GIERYN, «Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists», *American Sociological Review*, 48, 1983, p. 781.

su licitud y estatus como ciencia no se valoran siempre de la misma manera. La ya citada bula papal, que prohíbe «todo género de divinaciones»[29], no menciona expresamente –al igual que el índice de Quiroga[30]– la metoposcopia, pero sí la quiromancia. Sin embargo, hay toda una serie de tratados que sancionan la metoposcopia al igual que la quiromancia.

Este es el caso del *De incertitudine et vanitate de scientiarum et artium* (1530)[31] de Agrippa von Nettesheim. En el capítulo XXXII *De diuinationibus in genere* el erudito de Colonia condena la fisiognomía, la metoposcopia y la quiromancia junto con otras artes adivinatorias como carentes de una sólida base teórica («artificia nullius solide doctrinae»[32]) y basadas meramente en conjeturas.

---

29 Véase Ciruelo, *Reprovación*, p. 218.

30 Martínez de Bujanda, *Index de l'Inquisition*, p. 884.

31 *De incertitudine* fue redactada «possibly as early as 1526 and published first in Antwerp in 1530 by Joan. Grapheus (it was reprinted a year later, Paris: Iohannes Petreus, 1531, and began appearing, beginning also in 1531, in various *Opera*, or collections of Agripp's work) », Paolo Cherchi y Joseph Thomas Snow, « Cornelius Agrippa and Celestina», *Celestinesca*, 22, 1998, pp. 61-67, aquí pp. 61-62. Véase para los detalles de la crítica llevada a cabo en *De incertidudine et vanitate scientiarum*, Manuel Mañas Núñez, «El *De uanitate scientiarum* de Cornelio Agrippa: vituperio de las ciencias y elogio del asno», *Revista de estudios latinos*, 3, 2003, pp. 183-206. A propósito de Agripa y las ciencias ocultas y la magia deben verse Wolf-Dieter, Müller-Jahncke, *Magie als Wissenschaft im frühen 16. Jahrhundert. Die Beziehungen zwischen Magie, Medizin und Pharmazie im Werk des Agrippa von Nettesheim (1486-1535)*, Marburg, Diss., 1973; Ignacio María Salazar Fernández de Erenchun, «Ante el quinientos aniversario del nacimiento de Cornelio Agrippa de Nettesheim», en *Filosofía y ciencia en el Renacimiento. Actas del Simposio celebrado en Santiago de Compostela, del 31 de octubre al 2 de noviembre de 1985*, Santiago de Compostela, Universidad, 1988, pp. 123-128; Paola Zambelli, «Cornelius Agrippa, ein kritischer Magus», en *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, ed. August Buck, Wiesbaden, Harrassowitz, 1992, pp. 65-89; Vittoria Perrone Compagni, «*Dispersa intentio*. Alchemy, magic and scepticism in Agrippa», *Early Science & Medicine*, 5, 2000, pp. 160-177; Christopher I. Lehrich, *The language of demons and angels Cornelius Agrippa's occult philosophy*, Leiden/Boston, Brill, 2003; J. Rafael Martínez E., «Los cuadrados mágicos en el Renacimiento. Matemáticas y magia natural en el *De occulta philosophia* de Agrippa», *Educación matemática*, 16, 2004, pp. 77-92, así como Vera Hoorens y Hans Renders, «Heinrich Cornelius Agrippa and Witchcraft: A Reappraisal», *Sixteenth century journal: the journal of Early Modern Studies*, 43, 2012, pp. 3-18.

32 Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei declamatio*, Paris, Ioannes Petrus, 1531, f.XLIXv.

Tampoco Miguel de Medina[33], que dedica el primer capítulo del segundo libro de su *Christianae paraenesis sive de recta in Deum fide* de 1565 a los vaticinios (*De prophetico euentuum uaticinio*. Cap. I.)[34], diferencia entre metoposcopia y quiromancia, y los trata junto con la fisiognomía y la pedomancia[35]. El franciscano deja bien claro que es irrisorio creer en la posibilidad de prever eventos futuros concretos como matrimonios o victorias militares[36], ya que el dogma del libre albedrío del hombre[37] invalida conceptualmente la posibilidad de toda predicción[38]. Asimismo en la tratadística antisupersticiosa se critican ambas

33 Véase para Miguel de Medina Isaac Vázquez Janeiro, «El teólogo fray Miguel de Medina (+1578). En torno a su proceso inquisitorial», en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del V Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte,* ed. Manuel del Rosal Peláez, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, vol. 1, pp. 491-508, aquí 491, que estudia el proceso inquisitorial del franciscano.

34 Se trata de una obra «dedicada y compuesta a petición de Felipe II para defender la fe católica contra los ataques de infieles y herejes» (Gonzalo Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, CSIC, 1995, V, p. 378); Robert Westman la caracteriza como «expression of Tridentine positions» y observa: «The purpose of Medina's dense and exhaustive tome […] was nothing less than to define the grounds of orthodox faith. It covers all forms of divination, prophecy, and magic, with prolific citation of both modern and ancient authorities» (Robert S. Westman, *The Copernican question: prognostication, skepticism, and celestial order*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 199).

35 «Ergo illi, qui ex physionomica, chiromantica, metoposcopica & podomantica inspectione uaticinium profert, cum non ex nouo humorum accidenti, aut symptomate, aut ex noui languoris inuadentis incursu, aut accesione, sed ex antiqua uultus, corporis, manuum, frontis aut pedum lineatione et naturali pictura praesagiat, tantummodo in communi et in genere, aut faltem in specie uaticinari licebit et quidquid in indiuiduo signauerit, temerarium censebitur» (Miguel de Medina, *Christianae paraenesis sive de recta in Deum fide*, Venezia, Ziletti, 1564, 12v).

36 «Irridendi igitur physiognomici et chiromantici uates, qui eum, qui hunc, aut illum uultum, hanc aut illam lineam fuerit a natura sortitus, hoc aut illo anno ducturum uxorem diuitem, nobilem, ac pulchram, hac aut illa dignitate donandum, foelicem futurum, et a quodam principe diligendum et honoribus cumulandum in lite uictorem, et caeteras huiusmodi naenias, quibus suorum stultorum librorum aceruos resperserunt, beatissime garriunt» (Medina, *Christianae paraenesis*, f.13v-14r).

37 Recuérdese que participó como representante de la Universidad de Alcalá en las últimas sesiones del Concilio de Trento, véase Gonzalo Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española*, V, p. 377.

38 Véase para los detalles de su argumentación Gernert, «La precariedad del saber oculto – el estatus problemático de fisiognomía, metoposcopia y quiromancia», conferencia pronunciada en el *VII Coloquio internacional de la plataforma hispano-alemana Saberes humanísticos y formas de vida en la temprana modernidad «Saber y*

prácticas semióticas junto con otras artes adivinatorias como, por ejemplo, en el *Astrologiae ratione et experientia refutatae liber* del teólogo friso Sixtus van Hemminga (1533-1586) quien reprende severamente la curiosidad humana y la obsesión peligrosa de los hombres por conocer el futuro[39].

Ya en el siglo XVII hay una serie de obras que se empeñan en diferenciar entre la fisiognomía, que consideran una ciencia, la quiromancia y la metoposcopia, que juzgan prácticas ilícitas. Tal es el caso de la *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la naturaleza examinadas en varias cuestiones naturales* (1630) de Juan Eusebio Nieremberg[40], que dedica cinco capítulos del segundo libro a la fisiognomía[41] en los que sale en defensa de esta ciencia, cuyo nombre está infamado y quiere purgar «de su calumnia»[42], aduciendo entre otros muchos argumentos que no es «desconforme a nuestra fe»[43], porque estudia las propensiones del

---

callar. Expurgación, autocensura y silencio cultural en la temprana modernidad», Barcelona, 16 y 17 de abril de 2015, publicación en preparación.

39 Véase la dedicatoria al príncipe Francisco Valesio: «Caeterum tantis Dei donis superstitiosa curiositas hominum neutiquam contenta confinxit sibi in naturae ac ipsius propemodum divinitatis contemptum artes falsas, spurias atque adulterinas quarum ope et adminiculo confidit ac iactat se cognit a habere arcana non solum inferioris et elementaris huius mundi atq. ipsos etiam inferos solicitare sed et gigantum exemplo caelum ipsum conscendere satagens caelestrium omnium consiliorum divinorum participem fieri. Huius generis sunt Geomantia, Hydromantia, Pyromantia, Aruspicia, Chiromantia, Metoposcopia, Goetia, Teurgia, Necymantia, Preaestigiae et nobilis illa Alchimia compluresq. aliae atque inter omnes facile primaria Astrologia gloriosi quidem nominis et magna auctoritatrs speciosa quoque et potentes admodum pelliciendi et illaqueandi in nassam […]», Sixtus van Hemminga, *Astrologiae ratione et experientia refutatae*, Antwerpen, Plantinus, 1583, sin pág.

40 Véase para *La curiosa y la oculta filosofía* León Carlos Álvarez y Santaló, «El honesto ocio y la honesta curiosidad satisfechos: *La curiosa y la oculta filosofía* de Juan Eusebio Nieremberg (1630)», en *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, ed. Francisco Núñez Roldán, Sevilla, Universidad, 2007, pp. 137-168.

41 Son los siguientes: xx. *Argumento de la fisiognomía* (293), xxi *Fundamento de la fisiognomía* (293-295), xxii *Reglas de la fisiognomía verdadera* (295), xxiii *Superstición de los que negaron fisiognomía* (295-296) y xxiiii *Certeza de la fisiognomía* (296-297). Son idénticos a los capítulos respectivos de la *Oculta filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo y segunda parte de la curiosa filosofía*, publicada tres años más tarde en la misma imprenta madrileña.

42 Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la naturaleza examinadas en varias cuestiones naturales*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, p. 293.

43 Nieremberg, *Curiosa filosofía*, p. 296.

hombre sin olvidar que estas se pueden vencer merced al libre albedrío. Una de las razones que explican el mencionado descrédito es, según Nieremberg, el haber sido confundida con la metoposcopia y con la quiromancia que carecen de fundamentos científicos:

> Ha sido con todo eso desautorizada esta ciencia de la naturaleza, porque la confundían con la metoposcopia. No es así. La chiromancia y metoposcopia son supersticiosas y vanas en cuanto sin fundamento coligen solamente por las rayas y dobleces de nuestra tez cosas de que ellas no son causa ni tienen conexión alguna, presumiendo decir por sus reglas imaginadas esos particulares fortuitos y libres y futuros. En nada desto se entremete la fisiognomía de que vamos hablando; sólo conjetura el ingenio e inclinación natural por el bulto de fuera […][44].

Es casi la misma argumentación que utilizará Hernando Castrillo (1585?-1667) en su *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta* de 1649[45], en la que defiende igualmente la licitud y la validez científica de la fisiognomía[46] y contradice a quienes la emparentan con la quiromancia y la metoposcopia que considera supersticiosas y vanas:

> Otros, no desviándose de la fe como los que se han referido, niegan que sea ciencia diferente de la chiromancia y la metoposcopia que son supersticiosas y sin fundamento coligiendo por las rayas y doblezas de nuestra tez cosas de que ellas no pueden ser causa por no tener conexión con tales efectos especialmente siendo futuros libres[47].

---

44 NIEREMBERG, *Curiosa filosofía*, p. 296.

45 Cito por la segunda edición que se publicó en Madrid por Juan García Infanzón en 1692. Véase para esta obra Roberto MORALES ESTÉVEZ, «Hernando Castrillo y su obra *Magia natural o ciencia filosófica oculta*», en *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, ed. José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente y Esther Jiménez Pablo, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2012, vol. 2, pp. 1237-1248.

46 Véase el octavo capítulo del primer tratado (*De algunas reglas universales, fundadas en la fisonomía*), en el que leemos: «Algunos supersticiosamente han negado el poderse colegir por las señas exteriores del cuerpo las virtudes interiores del alma, como lo sintieron los pitagóricos y estóicos creyendo que las almas eran comunes a cualquiera de los cuerpos aunque fuesen de fieras», Hernando CASTRILLO, *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta*, Madrid, Juan García Infanzón, 1692, p. 20.

47 CASTRILLO, *Historia y magia natural*, pp. 20-21.

Hasta aquí nos las habemos con un discurso y una argumentación que se basa en la analogía conceptual entre ambas técnicas y distintas estrategias de desaprobación tanto teológicas como científicas. No obstante, hay otras opiniones, por ejemplo en la *Démonomanie des sorciers* de Jean Bodin, que tuvo una enorme difusión en toda Europa[48]. El tratadista francés habla de la fisiognomía y de la metoposcopia en el quinto capítulo sobre «Des moyens naturels & humains pour sçavoir les choses occultes» reconociendo que no son ilícitas siempre y cuando no se consideran «chose infaillible»[49] y se practiquen con la debida precaución. La quiromancia, en cambio, no se considera una técnica fiable que se pueda utilizar con rigor científico:

> Et par ainsi en ostant l'asseurance et necéssité qu'on met en la Physiognomie et Metoposcopie, l'usage naturel ne peut estre blasmé. Mais il n'y a propos ni apparence aucune de mettre la chiromantie ou chiroscopie au rang des arts physiognomiques attendu que les principes des maistres qui en ont escript sont contraires comme le feu et l'eau et qui plus est, les lineaments changent pour la pluspart et ne sont jamais semblables en enfance, aage florissante et en vieillesse[50].

¿Por qué resumir todo esto? Creo que Cervantes llama en su novela ejemplar la atención sobre el estatus diferente de estas dos prácticas adivinatorias[51]. No tengo que recordarles que Preciosa sabe decir la buena

48 Véase para su recepción Michaela Valente, *Bodin in Italia: La Démonomanie des sorciers e le vicende della sua traduzione*, Firenze, Centro editoriale toscano, 1999; Javier López de Goicoechea, «Juan Márquez (1565-1621) y la recepción de Jean Bodin en España», en *Filosofía hispánica y diálogo intercultural*, Salamanca, Fundación Gustavo Bueno, 2000, pp. 251-270 y *The reception of Jean Bodin*, ed. Howell A. Lloyd, Leiden, Brill, 2013.

49 Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580, f. 40r.

50 Bodin, *De la démonomanie*, f.40v. Dos años antes, el también francés Pierre Nodé rechazó en su *Declamation contre l'erreur execrable des maleficiers, sorciers, enchanteurs, magiciens, devins & semblables observateurs de superstitions* solo muy de paso a la fisiognomía como práctica médica diciendo: «lesquels par la seulle inspection des urines ou des phisionomies jugent sans escouter n'y manier les patiens» (Pierre Nodé, *Declamation contre l'erreur execrable des maleficiers, sorciers, enchanteurs, magiciens, devins & semblables observateurs de superstitions*, Paris, Jean Du Carroy, 1578, p. 17).

51 Para la textualización del saber oculto en Cervantes véase Folke Gernert, «La textualización del saber fisonómico en Cervantes», en *Comentarios a Cervantes. Actas*

ventura de «tres o cuatro maneras»[52] y que lleva a cabo un pronóstico quiromántico en casa de doña Clara. Es la supuesta abuela quien pide la propina a la dueña de la casa antes de que empiece:

> —Denle, denle la palma de la mano a la niña, y con qué haga la cruz —dijo la vieja—, y verán qué de cosas les dice; que sabe más que un doctor de melecina[53].

Así, la escena se inscribe, por un lado, dentro del consabido charlatanismo que aparenta falsos conocimientos quirománticos con afán de lucro. Pero, por otro lado, la mención de los conocimientos de un médico son un guiño a la tradición culta de la quiromancia estudiada por médicos que también se interesaron por otras prácticas semióticas como eran la fisiognomía y la metoposcopia, como veremos más adelante. El vaticinio intercalado en forma de romance[54] es, con palabras de Jorge García López, «una delicada estilización del formulismo quiromántico»[55]. Como la gitana de Caravaggio, Preciosa se aprovecha *mutatis mutandis* de la situación para vengarse de forma muy sutil de la tacañería de doña Clara, poniendo en evidencia su vida libertina.

Además de su saber quiromántico, la gitanilla Preciosa tiene conocimientos metoposcópicos y sabe leer en la frente de las personas. En su segundo encuentro con don Juan/Andrés se establece un diálogo anfibológico en el que la protagonista juega con alusiones metoposcópicas, por ejemplo, cuando dice al padre de don Juan a propósito de la edad y madurez de su hijo:

---

selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 202-209.

52 CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 45.

53 CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 46. Véase también el comentario en la nota 105: «La supuesta abuela de Preciosa está pidiendo que le den una moneda para hacer la cruz en la palma de la mano antes de decir la buena ventura […]».

54 Para las intercalaciones poéticas véase Monique JOLY, «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 1993, pp. 5-16.

55 CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 47, nota 115. Francisco Márquez Villanueva caracteriza la pieza como «perfecta estilización de un documento folclórico […] testimonio vivo sin duda de lo observado y visto de primera mano» (Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «La buenaventura de Preciosa», *Nueva revista de filología hispánica*, 34, 1985, pp. 741-768, aquí p. 744).

> A mi verdad, que pudiera ya estar casado, y que según tiene unas rayas en la frente no pasarán tres años sin que lo esté, y muy a su gusto si es que desde aquí allá no se le pierde, o se le trueca[56].

Para comunicar su decisión a su amante, Preciosa se sirve lúdicamente de la forma del pronóstico basado en la lectura de las rayas de la frente. La rapidez con la que Preciosa lleva a cabo su diagnóstico metoposcópico no debe de sorprendernos. Disponemos de documentos contemporáneos que nos describen casi la misma escena con la gran diferencia de que la protagoniza no una gitana, sino Giovanni Battista Della Porta, un reconocido científico y filósofo natural. En un carta fechada en julio de 1637, Francesco Stelluti, miembro de la prestigiosa Accademia dei Lincei, cuenta cómo el erudito napolitano hizo un pronóstico espontáneo a partir de la lectura de la frente del amigo: «Et a me, subito che mi vide la fronte, mi disse che haverei fatto grandissime fatiche senza frutto alcuno, com'è la verità»[57]. El paralelismo entre el episodio descrito en la carta del académico italiano y la escena en la novela ejemplar es muy llamativo. En los manuales metoposcópicos había ciertos signos que se interpretaban como indicativos de un casamiento próspero. En su *Metoposcopia* el propio Della Porta dictamina:

> Un neo nella parte destra della fronte fa fortuna in matrimonio, et in questo dà beni da Signori fuor di patria, e tanto all'omo quanto alla donna dà un neo correspondente o nella parte destra del petto o nel fianco destro»[58].

Llama la atención que el parlamento de Preciosa es interrumpido por uno de los presentes al grito de: «¡Basta! […] ¿qué sabe la gitanilla de rayas?»[59]. Cabe pensar a raíz de esta intervención que la metoposcopia seguía siendo, a diferencia de la quiromancia, una práctica científica

56 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 62.

57 La carta fue publicada por Giuseppe Gabrieli, «Spigolature dellaportiane», *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 11, 1935, pp. 491-517, aquí p. 514.

58 Giovan Battista Della Porta, *Metoposcopia*, ed. Giovanni Aquilecchia, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1990, f. 101r, N°1.

59 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 62.

que conservaba cierto prestigio y, por lo tanto, no formaba parte de los posibles saberes de una gitana[60].

Para poder justipreciar este detalle narrativo en *La gitanilla* es preciso un breve excurso sobre la historia de la metoposcopia, definida por Giovanni Aquilecchia como «semiotica della fronte, fondata su statistiche semasiologico-biografiche, allo scopo di stabilire una semiologica biomantica»[61]. La primera mención de la metoposcopia que he podido encontrar se halla en el estudio fisiognómico y quiromántico de Bartolomeo della Rocca, llamado Cocles de principios del siglo XVI[62]. En el *Tiers livre* de François Rabelais aparece un cierto 'Her Trippa' que interpreta los signos corporales de Panurge diciéndole: «Tu as la metaposcopie et physionomie d'un coqu; je diz coqu scandalé et diffamé»[63]. A pesar de esta ridiculización por parte del autor de *Gargantua et Pantagruel*, la metoposcopia adquiere un cierto prestigio científico en el siglo XVI[64]. Las rayas de la frente son objeto de estudio de tratadistas reputados como son el médico milanés Gerolamo Cardano o el ya citado Giovanni Battista Della Porta, cuyas obras llegan a la imprenta solo de forma póstuma[65]. El único estudio

60 Explica García López: «Que Preciosa sea gitana exige una reflexión sobre el alcance de esa elección literaria, puesto que no deja de ser un hecho hasta cierto punto insólito y no exento de una profunda originalidad. Los gitanos están ausentes de la tradición literaria, y, además, el tratamiento literario de una minoría social incidía sobre la definición de la ideas de Cervantes al respecto. En tanto que grupo social los gitanos se dejarán sentir en España desde mediados del siglo XV, pasando a constituir a lo largo del siglo XVI una nueva minoría perseguida por su rechazo a una pura y simple asimilación» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 830).

61 Giovanni Aquilecchia, «*In facie prudentis relucet sapientia*. Appunti sulla letteratura metoposcopica tra Cinque e Seicento», en *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Napoli, Guida, 1990, p. 199.

62 «Ingenio uel industria chyromanticus et methoposcopus adeo excellens euasit» [Cocles (i. e. Bartolomeo della Rocca), *Chyromentiae ac physionomia Anastasis. Cum approbatione Alexandri Achillinis*, Bologna, Giovanni Antonio de Benedetti d.Ä., 1504, f. 14v].

63 François Rabelais, *Œuvres complètes*, *Le Tiers Livre*, XXV, ed. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994, p. 427.

64 A propósito del florecimiento de este tipo de estudios remito a Angus Clarke, «Metoposcopy: An Art to Find the Mind's Construction in the Forehead», en *Astrology, science and society*, ed. Patrick Curry, Woodbridge, Boydell, 1987, pp. 171-196 y Giovanni Aquilecchia, «*In facie prudentis relucet sapientia*. Appunti sulla letteratura metoposcopica tra Cinque e Seicento», en *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Napoli, Guida, 1990, pp. 199-228.

65 El médico italiano no tenía intención de publicar sus investigaciones metoposcópicas como nos cuenta Hagecius en el prólogo a su propio estudio de las líneas

sobre la metoposcopia que se imprime en el siglo XVI es el *Aphorismorum metoposcopicorum libellus unus* de Thaddeus Hagecius que se publica en Praga en 1562. Su autor es considerado el científico bohemio más importante del siglo XVI con grandes méritos como astrónomo y como médico de cámara de los emperadores Maximiliano II de Habsburgo y de su hijo Rodolfo II. En su prólogo al 'cándido lector', Hagecius avala el valor heurístico de la metoposcopia con una argumentación que recuerda el concepto de la signatura de Paracelso: las líneas de la frente son signos, «quasi hieroglyphicis, Deum & naturam aliquid latentis significationis in singulis indiuiduis designare voluisse»[66]. Como observa John Henry: «An important element of symbolic magic, for example, involved the reading of the 'signatures' of things. It was supposed that God, at the Creation, had left physical clues about the secret workings of things, and these were the signatures»[67].

La lectura de las inscripciones divinas y la interpretación de las cualidadades ocultas de las cosas no están al alcance de una mujer marginada. Los manuales que permiten acceder a este conocimiento vedado se encuentran codificados en latín, una lengua accesible solo para una minoría culta. Los estudios metoposcópicos en lengua vulgar –como los de Giovanni Battista Della Porta en italiano u otro de un autor desconocido que escribe en español sobre las líneas de la frente a comienzos del siglo XVII –no pasaron del estadio de manuscritos. La difusión de este saber en lengua vulgar empieza bien entrado el siglo XVII con *La Metoposcopia overo commensuratione delle linee della fronte* de Ciro Spontone en 1626 (Venezia, Evangelista Deuchino) y con la traducción francesa de Gerolamo Cardano, *La métoposcopie comprise en treize livres, et huit cens figures de la face humaine, à laquelle a esté ajouté le traicté des marques naturelles du corps, par Melampus. Le tout traduit en françois par le sieur C. M. de Laurendière*[68]. Cuando Cervantes escribe *La gitanilla*, la metoposcopia era aún un

---

de la frente. Su *Metoposcopia liber tredecim* fue, de hecho, publicado de forma póstuma en Francia en 1658. Véase al respecto Wolf-Dieter Müller-Jahncke, «Zum Prioritätenstreit um die Metoposkopie: Hajek contra Cardano», *Sudhoffs Archiv für Wissenschaftsgeschichte*, 56, 1982, pp. 79-84.

66 Tadeus Hagecius, *Aphorismi metoposcopici*, Frankfurt, Herederos de Andreas Wechelus, 1584, p. 19.

67 Henry, «The fragmentation of Renaissance occultism», p. 9.

68 Gerolamo Cardano, *Metoposcopia liber tredecim*, Paris, Thomas Jolly, 1658.

saber peligroso y 'protegido' por su vehículo de transmisión, la lengua latina. De allí la exclamación: «¡Basta! […] ¿qué sabe la gitanilla de rayas?»[69]. Preciosa no puede leer en las líneas de la frente porque la metoposcopia se considera una práctica científicamente válida que requiere una formación académica elitista.

Bibliografía

Textos

Agrippa von Nettesheim, Henricus Cornelius, *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei declamatio*, Paris, Ioannes Petrus, 1531.

Bodin, Jean, *De la démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580.

Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, Napoli, Henrico Caporaso, 1883, vol. 8.

Cardano, Gerolamo, *Metoposcopia liber tredecim*, Paris, Thomas Jolly, 1658.

Castrillo, Hernando, *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta*, Madrid, Juan García Infanzón, 1692.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2013.

Ciruelo, Pedro, *Reprovación de las supersticiones y hechicerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación, 2003.

Cocles (i.e. Bartolomeo della Rocca), *Chyromentiae ac physionomia Anastasis. Cum approbatione Alexandri Achillinis*, Bologna, Giovanni Antonio de Benedetti d.Ä., 1504.

Corvinus, Andreas, *Fons Latinitatis*, Leipzig, Apud haeredes Schürerianos et Matthiam Götzium, 1638.

Della Porta, Giovan Battista, *Metoposcopia*, ed. Giovanni Aquilecchia, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1990.

Garzoni, Tomaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, ed. Paolo Cherchi y Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996.

69 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 62.

Hagecius, Tadeus, *Aphorismi metoposcopici*, Frankfurt, Herederos de Andreas Wechelus, 1584.

Hartlieb, Johannes, *Das Buch der verbotenen Künste. Aberglauben und Zauberei des Mittelalters. Aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt kommentiert und mit einem Glossar versehen von Falk Eisermann und Eckhard Graf. Mit einer Einleitung und einem Anhang von Christian Rätsch*, München, Diederichs, 1998.

Hemminga, Sixtus van, *Astrologiae ratione et experientia refutatae*, Antwerpen, Plantinus, 1583.

Horozco y Covarrubias, Juan de, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588.

Medina, Miguel de, *Christianae paraenesis sive de recta in Deum fide*, Venezia, Ziletti, 1564.

Nieremberg, Juan Eusebio, *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la naturaleza examinadas en varias cuestiones naturales*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

— *Oculta filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo y segunda parte de la curiosa filosofía*, Madrid, Imprenta del Reino, 1633.

Nodé, Pierre, *Declamation contre l'erreur execrable des maleficiers, sorciers, enchanteurs, magiciens, devins & semblables observateurs de superstitions*, Paris, Jean Du Carroy, 1578.

Quiñones, Juan de, *Discurso contra los gitanos*, Madrid, Juan González, 1631.

Rabelais, François, *Œuvres complètes*, ed. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994.

Río, Martín Antonio del, *Disquisitionum magicarum libri sex*, Leuven, Gerardus Rivius, 1599-1601.

— *Les controverses et recherches magiques divisées en six livres. Traduit et abrégé du latin par André Du Chesne*, Paris, Jean Petit-Pas, 1611.

— *Disquisitionum magicarum libri sex*, Lyon, Jean Pillehotte, 1612.

— *Investigations into magic*, ed. y trad. P. G. Maxwell-Stuart, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000.

Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, ed. Mauricio Jalón, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006.

TUETEY, Alexandre (ed.), *Journal d'un bourgeois de Paris. 1405-1449. Publié d'après les manuscrits de Rome et de Paris par Alexandre Tuetey*, Paris, Champion, 1881.

Estudios

ÁLVAREZ Y SANTALÓ, León Carlos, «El honesto ocio y la honesta curiosidad satisfechos: *La curiosa y la oculta filosofía* de Juan Eusebio Nieremberg (1630)», en *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, ed. Francisco Núñez Roldán, Sevilla, Universidad, 2007, pp. 137-168.

AQUILECCHIA, Giovanni, «*In facie prudentis relucet sapientia*. Appunti sulla letteratura metoposcopica tra Cinque e Seicento», en *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Napoli, Guida, 1990, pp. 199-228.

CARO BAROJA, Julio, «Martín del Río y sus *Disquisiciones mágicas*», en *El señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 171-196.

— *Jardín de flores raras*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *The Spanish Gypsy*, University Park, Pennsylvania State UP, 2004.

CHERCHI, Paolo, y SNOW, Joseph Thomas, «Cornelius Agrippa and *Celestina*», *Celestinesca*, 22, 1998, pp. 61-67.

CLARKE, Angus, «Metoposcopy: An Art to Find the Mind's Construction in the Forehead», en *Astrology, science and society*, ed. Patrick Curry, Woodbridge, Boydell, 1987, pp. 171-196.

CLÉBERT, Jean Paul, *The gypsies*, Harmondsworth, Penguin, 1967.

COLIVA, Anna, *Caravaggio a Roma = Caravaggio in Rome*, Roma, Gebart, 2010.

DIAGO, Manuel V., «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en *La comedia de magia y de santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo De La Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Júcar, 1992, pp. 51-70.

DÍAZ DÍAZ, Gonzalo, *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, CSIC, 1995.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo XVII», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Manuel

Gutiérrez Esteve, Jesús Antonio Cid Martínez y Antonio Carreira, Madrid, CIS, 1978, pp. 319-326.

Fischer, Edda, *Die «Disquisitionum magicarum libri sex» von Martin Delrio als gegenreformatorische Exempel-Quelle*, Hannover, Diss., 1975.

Gabrieli, Giuseppe, «Spigolature dellaportiane», *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 11, 1935, pp. 491-517.

Gernert, Folke, «La textualización del saber fisonómico en Cervantes», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 202-209.

Gieryn, Thomas F., «Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists», *American Sociological Review*, 48, 1983, pp. 781-795.

Gómez Vozmediano, Miguel Fernando, «La historiografía sobre los gitanos en el mundo ibérico (ss. XV-XXI)», *Revista de historiografía*, 2, 2005, pp. 110-120.

Gronemeyer, Reimer, *Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen Quellen vom 15. bis zum 18. Jh*, Giessen, Focus, 1987.

Guasch Melis, Ana Eva, «Gitanos viejos y gitanos nuevos: los grupos sociales en *La gitanilla*», en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* El Toboso, Ayuntamiento de El Toboso, 1999, pp. 327-340.

Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio, «Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos», en *El siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, vol. 1, pp. 837-1015.

Henry, John, «The fragmentation of Renaissance occultism and the decline of magic», en *History of science. A review of literature and research in the history of science, medicine and technology in its intelectual and social context*, 46, 2008, pp. 1-48.

Hoorens, Vera y Hans Renders, «Heinrich Cornelius Agrippa and Witchcraft: A Reappraisal», *Sixteenth century journal: the journal of Early Modern Studies*, 43, 2012, pp. 3-18.

Joly, Monique, «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 1993, pp. 5-16.

LAURENTI, Joseph, «Martín del Río, S.J. (1551-1608): Obras localizadas», *Anales de Literatura Espanola*, 5, 1986, pp. 231-245.

LEHRICH, Christopher I., *The language of demons and angels Cornelius Agrippa's occult philosophy*, Leiden/Boston, Brill, 2003.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo, «Retablo de máscaras gitanescas», en *Studia aurea*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, vol. 1, pp. 93-114.

LLOYD, Howell A. (ed.), *The reception of Jean Bodin*, Leiden, Brill, 2013.

LÓPEZ DE GOICOECHEA, Javier, «Juan Márquez (1565-1621) y la recepción de Jean Bodin en España», en *Filosofía hispánica y diálogo intercultural*, Salamanca, Fundación Gustavo Bueno, 2000, pp. 251-270.

MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, «El *De uanitate scientiarum* de Cornelio Agrippa: vituperio de las ciencias y elogio del asno», *Revista de estudios latinos: RELat*, 3, 2003, pp. 183-206.

MARINI, Maurizio, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «Pictor praestantissimus»*, Roma, Newton Compton, 1987.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «La buenaventura de Preciosa», *Nueva revista de filología hispánica*, 34, 1985, pp. 741-768.

MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *Index de l'Inquisition Espagnole: 1583, 1584*, Ginebra, Droz, 1993.

MARTÍNEZ DHIER, Alejandro, *La condición social y jurídica de los gitanos en la legislación histórica española a partir de la pragmática de los Reyes Católicos de 1499*, Granada, Universidad, 2007.

MARTÍNEZ E., J. Rafael, «Los cuadrados mágicos en el Renacimiento. Matemáticas y magia natural en el *De occulta philosophia* de Agrippa», *Educación matemática*, 16, 2004, pp. 77-92.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Manuel, «Los gitanos en el reinado de Felipe II (1556-1598): el fracaso de una integración», *Chronica nova*, 30, 2003, pp. 401-430.

MOFFITT, John Francis, *Caravaggio in context: learned naturalism and Renaissance humanism*, Jefferson, McFarland, 2004.

MORALES ESTÉVEZ, Roberto, «Hernando Castrillo y su obra *Magia natural o ciencia filosófica oculta*», en *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, ed. José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente y Esther Jiménez Pablo, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2012, vol. 2, pp. 1237-1248.

Morgado García, Arturo, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad, 1999.

Müller-Jahncke, Wolf-Dieter, *Magie als Wissenschaft im frühen 16. Jahrhundert. Die Beziehungen zwischen Magie, Medizin und Pharmazie im Werk des Agrippa von Nettesheim (1486-1535)*, Marburg, Diss., 1973.

— «Zum Prioritätenstreit um die Metoposkopie: Hajek contra Cardano», *Sudhoffs Archiv für Wissenschaftsgeschichte*, 56, 1982, pp. 79-84.

Perrone Compagni, Vittoria, «*Dispersa intentio*. Alchemy, magic and scepticism in Agrippa», *Early Science & Medicine*, 5, 2000, pp. 160-177.

Rheinheimer, Martin, *Pobres, mendigos y vagabundos, la supervivencia en la necesidad, 1450-1850*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

Rodríguez de Lera, Juan Ramón, «El tratamiento de los gitanos en la novela del Siglo de Oro y en las *Novels of Roguery*», en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, ed. José Enrique Martínez Fernández, León, Universidad, 2002, pp. 215-234.

Salazar Fernández de Erenchun, Ignacio María, «Ante el quinientos aniversario del nacimiento de Cornelio Agrippa de Nettesheim», en *Filosofía y ciencia en el Renacimiento. Actas del Simposio celebrado en Santiago de Compostela, del 31 de octubre al 2 de noviembre de 1985*, Santiago de Compostela, Universidad, 1988, pp. 123-128.

Solms, Wilhelm, *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.

Starkie, Walter, «Cervantes and the Gypsies», *Journal of the Gypsy Lore Society*, 29, 1960, pp. 131-151.

Tuczay, Christa Agnes, *Kulturgeschichte der mittelalterlichen Wahrsagerei*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2012.

Valente, Michaela, *Bodin in Italia: La Démonomanie des sorciers e le vicende della sua traduzione*, Firenze, Centro editoriale toscano, 1999.

Vázquez Janeiro, Isaac, «El teólogo fray Miguel de Medina (+1578). En torno a su proceso inquisitorial», en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del V Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte,* ed. Manuel del Rosal

Peláez, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, vol. 1, pp. 491-508.

Vodret Adamo, Rossella. *Caravaggio e Roma*, Milano, Silvana, 2010.

Westman, Robert S., *The Copernican question: prognostication, skepticism, and celestial order*, Berkeley, University of California Press, 2011.

Zafra Molina, Rafael, «Nuevos datos sobre la obra de Juan de Horozco y Covarrubias», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 3, 2011, pp. 107-126.

Zambelli, Paola, «Cornelius Agrippa, ein kritischer Magus», en *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, ed. August Buck, Wiesbaden, Harrassowitz, 1992, pp. 65-89.

Zamora Calvo, María Jesús, «Los motivos de los cuentos intercalados en las *Disquisiciones mágicas* de Martín del Río», en *Deste artife. Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las «Novelas ejemplares»*, ed. Daniela Capra, Guillermo Carrascón, Maria Consolata Pangallo y Iole Scamuzzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 461-472.

Conjuros, magia y demonios en el teatro cervantino

Aurelio González
El Colegio de México

Al hablar de esoterismo, magia, brujería y conjuros, y por tanto de demonios y demás seres malignos, es muy claro, desde la perspectiva de hoy en día, a qué ámbito del conocimiento nos referimos: a la superstición, a creencias sin base científica, creencias populares de estratos incultos o prácticas marginales; sin embargo, esto no es muy claro en siglos anteriores donde en muchos niveles culturales y entre personas de distinta formación se mezclaban las creencias antiguas, la ciencia y la superstición, y la magia era otra forma de conocimiento[1]. No hay que olvidar que fue a partir del Renacimiento cuando se desarrolla la tensión entre la magia –un saber aceptado aunque no comprendido– y aquello que se define (y hoy con especial fuerza y devoción) como ciencia, especialmente la experimental, al grado que es nuestro modelo de conocimiento.

Esta tensión se desarrolló particularmente poco tiempo después de los grandes cambios políticos, sociales y culturales que señalan el fin de la Edad Media, a raíz de los grandes descubrimientos científicos, astronómicos y físicos, del siglo XVII, debidos, entre otros, a Copérnico, Galileo o Newton. Si partimos de la Edad Media, y de manera simplificadora, podemos plantear que, aun sin ser equivalentes, lo que entendemos como ciencia y lo que entendemos como superstición son términos cercanos para gran número de creencias, en cuanto representan formas de

1 En este sentido de la diferencia en la valoración y significado de términos como 'magia' debe verse el excelente capítulo de Alberto Montaner y Eva Lara «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, ed. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 33-185.

conocimiento de todo aquello que rodea al hombre (y explica mucho de lo que no puede entender). Con el paso del tiempo, la magia se quedará simplemente como el fruto marginal de supersticiones populares y creencias marginales y de origen negativo, en algunos casos resto de épocas anteriores paganas.

En el caso de la magia renacentista que se extiende hasta el Barroco «no se agotaba en la superchería popular –que fue lo que con más empeño combatieron los teólogos–, sino que contaba con una filiación culta respaldada por eminentes figuras del Humanismo como Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola o Giordano Bruno»[2].

Es claro que en los textos literarios de la época hay una percepción de la magia y de todo lo que hoy englobamos como esoterismo, lo cual refleja un ámbito social y cultural, aunque en muchos casos el funcionamiento textual de esas referencias a lo mágico, lo demoniaco o rituales esotéricos sea primordialmente como recurso o artificio literario en función de la estructura o argumento de la obra y no reflejo directo o específico de una creencia particular.

También la presencia de lo maravilloso (*mirabilia*), como elementos extraordinarios que pertenecían al ámbito de lo real, era habitual desde la Edad Media, sin embargo, en toda Europa y en España, desde el siglo xiv ya se dudaba de la existencia de seres como las hadas pertenecientes a dicho entorno de lo maravilloso, lo cual indica que con anterioridad y en muchos ámbitos generalmente se creyó que debieron existir. Tanto es así que Alfonso de Valladolid, cronista de la corte de Alfonso XI de Castilla, escribió un libro denominado *Tratado contra las hadas*. A pesar de esto, estos seres elementales siguieron manifestándose, sobre todo durante los siglos xvi y xvii, en las narraciones populares.

Así, los demonios, también presentes en las narraciones populares como seres no siempre terribles sino burlables por la inteligencia humana, son una constante en ámbitos muy variados; incluso en la literatura culta, donde está la presencia del lado oscuro, del mal y a la cabeza

2 Natalia Fernández Rodríguez, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26, 2014, p. 1. Sobre la antisuperstición intelectual de la época en los tratados de Castañega y Ciruelo puede verse Natalia Fernández Rodríguez, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007 y de ella misma «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento» en Lara y Montaner (ccord.), *Señales, portentos y demonios…*, pp. 225-253. La sutil ironía cervantina nos muestra un ejemplo vivo de esta aversión.

de este universo: el demonio, como contraparte del orden claramente establecido y canonizado por el sistema de creencias dominante.

En este sentido, el teatro configurado como un género de gran importancia social a partir del Renacimiento, no es ajeno a lo mágico o demoníaco. Como género, resulta especialmente atractivo para la inclusión de estos elementos relacionados con la magia por la posibilidad que implica de la representación efectiva y visual del prodigio, algo mucho más atractivo que la simple narración que deja todo a la imaginación, con las ventajas y desventajas que esto implica.

No hay que olvidar que para el siglo xvii «Lo maravilloso ocupa un lugar importante en el teatro barroco, en particular en el de Calderón; de hecho, ilusión, fantasía, alegoría, símbolo son elementos integrantes de su vasta producción teatral»[3]. Pero estos elementos ya están presentes desde el siglo anterior en las obras de Lope y aún antes desde Cervantes.

Estas formas de lo maravilloso o lo esotérico expresadas teatralmente encuentran posibilidades de desarrollo en obras de muy distinto contenido temático pues aparecen lo mismo en comedias de argumento histórico, mitológico, mágico o hagiográfico, obras estas últimas que en general son muy apreciadas tanto por el público de las representaciones palaciegas como por el de los corrales. No siempre es fácil diferenciar entre esos últimos tres tipos de comedia pues con frecuencia se mezclan lo mitológico, lo mágico y lo hagiográfico, por lo que en muchas ocasiones no es posible deslindarlas claramente. En realidad se podría hablar de géneros temáticos híbridos que apelan a lo maravilloso, lo mágico o lo extraordinario. Es el caso de comedias mitológicas en las que personajes clásicos como Circe o Medea se caracterizan esencialmente por sus poderes mágicos, con lo que el ámbito de lo sobrenatural propio de los dioses paganos se modifica con el uso de encantamientos, bebedizos, hechizos y filtros; o el de las comedias de santos hagiográficas en las que el antagonista es un diablo-mago que se enfrenta a los poderes celestiales para apropiarse del alma de un hombre, con lo que en realidad de lo que se trata es del conflicto entre la magia demoniaca –la que resulta perdedora– que se enfrenta al poder divino puesto de manifiesto por los milagros.

---

3 María Luisa Tobar, «Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony Close, Madrid-Frankfurt, AISO-Vervuert-Iberoamericana, 2006, p. 591.

Por ejemplo, en *Las cadenas del diablo* el demonio Astarot hace referencia a sus falsos milagros o, lo que es lo mismo, a la magia diabólica; en *La exaltación de la cruz* el mago Atanasio recibe su poder de los espíritus malignos; mientras *El mágico prodigioso* empieza como una comedia de magia con el diablo disfrazado de mago y termina como una comedia de santos con el arrepentimiento y salvación de Casimiro, a pesar de que él había firmado el pacto de sangre, vendiendo su alma al demonio.

Pero también en las comedias caballerescas, de tono fantástico-novelesco, la intervención de elementos sobrenaturales es frecuente, y en las que actúan magos capaces de perturbar el orden de los elementos, como en *El Conde Lucanor* o *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, o de realizar acciones maravillosas en lugares imaginarios como en *El castillo de Lindabridis* o *La puente de Mantible,* en las que los caballeros tienen que combatir con genios, faunos, gigantes y otros seres monstruosos que pueden realizan prodigios extraordinarios.

Cervantes, el mayor entre una generación de autores que desarrollan la Comedia Nueva a partir de Lope, no está al margen de este mundo mágico o esotérico y lo utiliza como recurso de muy diversas formas en su teatro, siempre en contraste con las propuestas lopescas por su origen prelopesco. Hay que recordar que, en relación con magos, brujas, adivinadores y demás seres del mundo mágico o ultraterreno, los de Cervantes, en comparación con los de otros ingenios de la época, son «prodigios de soltura, realismo y vitalidad» producto de un «Cervantes más escéptico, versátil y moderno, en su actitud hacia la magia y la brujería y hacia el lenguaje vivo y común de su tiempo».[4]

Por otra parte, la obra en prosa cervantina, la más conocida y valorada, no es ajena a menciones sobre brujería; probablemente el episodio más famoso sea el que aparece en el *Coloquio de los perros* en relación con las brujas Camacha, Montiela y Cañizares[5], o los episodios de adivinación con Maese Pedro o la extraordinaria Cueva de Montesinos en el *Quijote*. Es muy cierto que «Todos los diablos posibles se conjugan

4 José Manuel Pedrosa, «Lope de Vega entre espejos, pastores y hechiceros: magia astrológica e ilusión óptica (con algunas brujas de Cervantes)», *eHumanista*, 26, 2014, p. 373.

5 Véase Steven Hutchinson, «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12:2, 1992, pp. 127-136.

en la abundante cultura literaria y vital de Miguel de Cervantes, y todos ellos, bien que mal, tienen cabida en su obra y afectan su pensamiento»[6].

Aunque es muy frecuente, la presencia de la magia y lo demoniaco no siempre se sitúa en una geografía fantástica o un contexto maravilloso o mitológico. En muchas ocasiones magos y demonios se representan en contextos reales. En este sentido es muy buen ejemplo la obra dramática de Cervantes. En ella encontramos conjuros con diferente sentido y valoración, la presencia del Maligno y demás demonios que lo acompañan en el ámbito de la realidad concreta que puede corresponder a la de su tiempo o a la histórica, pero también en la fantasía literaria y como recurso teatral en lo burlesco o satírico. Veamos cómo se acerca Cervantes, dramáticamente –lo cual quiere decir que también escénicamente– a este trasmundo.

En primer lugar tenemos la tragedia de *Numancia*, obra que por obvias razones se sitúa en un pasado remoto para su autor y su público. Es el año 130 antes de nuestra era y la ciudad sitiada por los romanos pertenece a una cultura bárbara y por tanto sus creencias y rituales están alejados del contexto cristiano del público ante el cual se representaría la tragedia en el siglo xvi. Sin embargo, «los numantinos de la tragedia de Cervantes se sirven de la magia con fines meramente proléptico y oraculares. En última instancia políticos. Solo quieren saber cuál será el final de su encerramiento»[7].

Ya desde el principio de la segunda jornada cuando se indica en una acotación los numantinos que serán los interlocutores de los romanos, se dice:

> *Teógenes y Carabino, con otros cuatro Numantinos, gobernadores de Numancia, y Marquino , hechicero, y un cuerpo muerto, que saldrá a su tiempo* […]
>
> [*Numancia*, II, v. 537][8]

6 Ignacio Padilla, *El diablo y Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 40.

7 Jesús G. Maestro, «Cervantes y la religión en *La Numancia*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America,* 25:2, 2005, p. 12.

8 A menos que se indique otra cosa, todas las citas de las obras cervantinas están tomadas de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987. En adelante solamente indico entre paréntesis el nombre de la obra y con números romanos la jornada y arábigos el número de verso.

En la perspectiva histórica cervantina es natural la presencia de un hechicero entre los personajes importantes de la ciudad sitiada y, desde luego, no hay ninguna marca de que este personaje y su presencia tengan alguna connotación negativa.

Más adelante será Marquino el personaje encargado de obtener el conocimiento que persiguen sobre el futuro, y para ello recurrirá a las habituales ofrendas y sacrificios rituales de rigor, pero al mismo tiempo esto será resultado de su saber, de su «ciencia» como él mismo dice:

MARQUINO Esa razón que muestran tus razones
es aprobada del intento mío:
háganse sacrificios y oblaciones
de mostrar de mi ciencia el poderío:
yo sacaré del hondo centro escuro
quien nos declare el bien o el mal futuro.

[*Numancia*, I, vv. 649-654]

Al avanzar la trama de la obra, la escena se vuelve espectacular, con gran número de actores y un ritual con agua, fuego y vino, acompañado de efectos sonoros para incrementar su espectacularidad (ruido bajo el escenario con un barril con piedras) y visuales («dispárese un cohete volador», *Numancia*, II, 840) invocando la protección de Júpiter, escena que Cervantes describe detalladamente controlándola desde su texto como un posible director de escena:

> *Han de salir agora dos* NUMANTINOS, *vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores y un paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; otro con un jarro de plata lleno de agua; otro con otro plato de plata con un poco de incienso; otro con fuego y leña; otro que ponga una mesa con un tapete donde se ponga todo esto, y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego* [*dos*] SACERDOTES, *y dejando uno el carnero de la mano diga:*
>
> [*Numancia*, II, v. 789]

El sacrificio ritual hace que aparezca un ser del ultramundo y arrebate la ofrenda como señal negativa del trágico destino de Numancia. «El sacrificio del carnero no se celebra tanto para adorar a Júpiter (irónica-

mente, deidad romana), cuanto para que Júpiter les hable de su futuro, o se lo revele de alguna manera a los oficiantes. Los numantinos hacen de Zeus un Apolo; convierten a un dios en un adivino. Hacen incluso algo peor, pues tratan a una divinidad como si fuera un chamán. A tal cosa queda reducida en sus rituales religiosos la esencia de lo divino»[9]. El ser que aparece al conjurar a la divinidad es un demonio, y su salida a escena es desde abajo, simbólicamente el submundo opuesto al mundo elevado donde están los dioses. La indicación de Cervantes dice así:

> *Aquí ha de salir por los huecos del tablado un demonio hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatar el carnero, y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios.*
>
> [*Numancia*, II, v. 885]

Más adelante vuelve a entrar el hechicero Marquino, vestido de negro (de «bocací» que era una tarlatana de lino por lo general teñida de negro) y con los pies descalzos, que era como se celebraban los ritos mágicos en la creencia y normativa habitual. Marquino hará gala de su ciencia y saber convocando a un hombre, muerto de hambre, sepultado hace poco, que será quien traiga las noticias desde el Más Allá sobre el resultado de la guerra que aflige a los numantinos, y Cervantes de poseer una información detallada sobre este tipo de rituales:

> *Aquí sale* Marquino, *con una ropa negra de bocací, ancha y una cabellera negra, y los pies descalzos y en la cinta traerá, de modo que se le vean, tres redomillas llenas de agua: la una negra, la otra teñida con azafrán y la otra clara; y en la una mano, una lanza barnizada de negro, y en la otra, un libro; y viene* Milvio *con él, y así como entran, se ponen a un lado* Leoncio *y* Morandro.
>
> [*Numancia*, II, v. 939]

Marquino conjurará al ser de ultratumba, al señor de los infiernos, a Plutón –un demonio– para que el muerto regrese a esta vida terrenal y con palabras tristes señale el trágico fin de la ciudad y sus habitantes

9 Maestro, «Cervantes y la religión en *La Numancia*», p. 12.

haciendo que el propio Marquino desesperado se arroje a la tumba abierta. Así conjura Marquino:

MARQUINO Está muy bien, y es buena coyuntura
la que me ofrecen los propicios signos
para invocar de la región oscura
los feroces espíritus malignos.
Presta atentos oídos a mis versos,
fiero Plutón, que en la región obscura,
entre ministros de ánimos perversos,
te cupo de reinar suerte y ventura.
Haz, aunque sean de tu gusto adversos,
cumplidos mis deseos, y en la dura
ocasión que te invoco no te tardes,
ni a ser más oprimido de mí aguardes.
[…]

[*Numancia*, II, vv. 957-968]

Palabras que incrementan su dramatismo con la espectacularidad de las acciones y los efectos escénicos auditivos:

> *Con al agua de la redoma clara baña el hierro de la lanza, y luego hiere en la tabla, y debajo, o suéltense cohetes o hágase el rumor con el barril de piedras.*
>
> [*Numancia*, II, v. 1005]

para que Marquino continúe con su conjuro:

MARQUINO […]
Agua de la fatal negra laguna,
cogida en triste noche, escura y negra,
por el poder que en ti junto se aúna,
a quien otro poder ninguno quiebra,
a la banda diabólica importuna,
y a quien la primer forma de culebra
tomó, conjuro, apremio, pido y mando
que venga a obedecerme aquí volando.

Rocía con el agua negra la sepultura y ábrese la sepultura.

[Numancia, II, vv. 1018-1025]

En realidad toda la segunda jornada de la tragedia se dedica al ritual de nigromancia y a buscar los augurios sobre el fin que tendrá la ciudad. Toda la secuencia tiene dos observadores que la contemplan –Leoncio y Morandro– lo que hace que estos personajes implícitamente representen al público que también está observando la escena, y que pueden, como lo hacen ellos, poner en duda los augurios, pues

Leoncio ¡Que todas son ilusiones,
quimeras y fantasías,
agüeros y hechicerías,
diabólicas invenciones!
[*Numancia*, II, vv. 1097-1100]

La teatralización espectacular de las acciones y el distanciamiento que implica la presencia de Leoncio y Marandro le sirven a Cervantes para una visión distinta del contexto mítico religioso característico de la tragedia clásica y destierra a los dioses de su función trascendente y cuando mucho son intérpretes de un destino en una secularización de la tragedia[10].

Así como la tragedia clásica se seculariza en *Numancia*, la magia funciona como una pseudociencia, ya que se deja ver la incredulidad de los observadores numantinos, situados en otro tiempo y en otro espacio, pero probablemente con las mismas ideas incrédulas de Cervantes o algunos individuos de su público, aunque el mensaje del más allá por boca del muerto sea una indudable verdad para los espectadores. Además en esta obra la magia, y los conjuros a los demonios infernales se alejan de lo heterodoxo, a fin de cuentas son acciones del Estado y su finalidad es política y tienen objetivos esencialmente prácticos.

Pero Cervantes no se limita a pensar en la magia en un mundo bárbaro y pagano, también recurre a los demonios en el contexto mucho más ortodoxo del cristianismo. Así en *El rufián dichoso*, una de la *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), tenemos otro tipo de tratamiento, ahora la aparición de los demonios es automática, podríamos decir que es una intromisión de los seres malignos del más allá en este mundo. Cervantes pide que aparezcan de la siguiente forma:

10 Véase Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 173-183.

> *Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. Cantan.*
>
> [*El rufián dichoso*, II, vv. 1760]

La verdad de lo escenificado que deja clara en la anterior acotación, la reitera Cervantes más adelante. Nuevamente, a diferencia de lo que sucedía en *Numancia*, los demonios llegan por su cuenta, no hace falta conjurarlos, ni establecer pactos con ellos, y Cervantes le deja libertad al director para que represente a uno de ellos, mientras el otro salga como oso, tal vez pensando en el sentido de este animal como lo instintivo y primario[11]:

> *Éntranse todos, y salen dos demonios; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que ansí se cuenta en su historia.*
>
> [*El rufián dichoso*, III, v. 2267]

Ante esta afirmación no hay duda: los demonios no son una ficción, ni dependen de la fantasía del dramaturgo, fantasía desbordada especialmente en el caso de las comedias de santos, lo que hacía que Cervantes las rechazara por su falta de realismo. Entonces, dramatizar la vida de uno de los «célebres misioneros de México, llamados los Nueve de la Fama»[12] no parecería tener mucho sentido en un autor como Cer-

---

11 «En alquimia corresponde a la *nigredo* de la primera materia: por ello concierne a todas las etapas iniciales, a lo instintivo. Así, se ha considerado como símbolo del aspecto peligroso del inconsciente o como atributo del hombre cruel y primitivo» (Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, «oso»).

12 Sobre la verdad de la historia contada el antecedente puede ser el paréntesis, a manera de *exemplum*, que inserta fray Antonio OSORIO DE SAN ROMÁN en su obra piadosa *Consuelo de penitentes, o Mesa franca de espirituales manjares…* (Sevilla, 1585) en la cual cuenta la vida ejemplar de tres agustinos, tres franciscanos y tres dominicos, todos ellos misioneros en la Nueva España. Esta obra ha sido propuesta por Canavaggio como posible fuente del *Rufián dichoso* (Jean CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, pp. 46-53, y del mismo autor «Para la génesis del *Rufián dichoso*: el *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 461-476). Sin embargo, Miguel ZUGASTI, primero en «Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Al-

vantes que criticó acremente (*Quijote*, I, 48) las llamadas «comedias de santos»; aunque habría que aclarar que esta crítica la hizo en el sentido que dichas comedias por lo general no se apegaban a la verdad histórica, a los preceptos del «arte», y por usar en demasía los recursos fáciles y efectistas de la tramoya.

En otra acotación, Cervantes es explícito sobre la apariencia del príncipe de los demonios, la cual debe ser espectacular:

> *Sale* Lucifer *con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda, y* Saquiel *y* Visiel*, como quisieren, de demonios feos.*
>
> [*El rufián dichoso*, III, v. 2616]

En el cierre de la comedia, Cervantes pide la presencia de los demonios ya sea por la voz de Lucifer o efectivamente en el tablado. Esta presencia le parece dramáticamente necesaria para representar el triunfo del rufián convertido en fraile sobre las fuerzas del mal:

> *Traen al santo tendido en una tabla, con muchos rosarios sobre el cuerpo; tráenle en hombros sus frailes y el* Virrey*; suena lejos música de flautas y chirimías; cesando la música, dice a voces dentro* Lucifer*, o, si se quisieren, salgan los* demonios *al teatro.*
>
> Lucifer — Aun no puedo llegar siquiera al cuerpo,
> para vengar en él lo que en el alma
> no pude; tales armas le defienden.
>
> [*El rufián dichoso*, III, vv. 2818-2820]

En esta obra, la perspectiva sobre los demonios es doble: por un lado se reitera su realidad efectiva y por otra el marco es el de la religión, el diablo es el ángel caído y su aparición en este mundo no deriva de ningún conjuro, básicamente es la tentación.

---

magro, 2007, pp. 493-513, y después en «La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, OP, fuente de *El rufián dichoso*, comedia de santos de Cervantes», en *La Orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, ed. José Barrado, OP y Óscar Mayorga, OP, Salamanca, San Esteban, 2010, pp. 163-195, argumenta convincentemente que la fuente de Cervantes haya sido la obra de Marieta, quien, por otra parte, sigue casi mecánicamente a San Román.

Otra visión del mundo esotérico nos la da Cervantes en otra comedia –*La casa de los celos*–; ya no se trata de una perspectiva desde el mundo bárbaro o pagano como en *Numancia*, ni desde la ortodoxia cristiana como en *El rufián dichoso*, sino de una visión desde la fantasía. En el género de la comedia caballeresca, como puede ser *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, tenemos una expresión particular de las acciones, pues como fenómeno teatral, estas comedias terminan por ser eran, cuando menos, una paradójica fusión de recuerdos literarios, nostalgia de valores, simple fantasía, hechos sobrenaturales y magia y también tecnología teatral bastante desarrollada, lo cual es imprescindible para poder llevarlas a la escena.

El planteamiento temático que presenta *La casa de los celos* es difícil de sintetizar y desde luego muy heterodoxo, pues en ella se reúnen personajes salidos de la épica *Chanson de Roland*, pero desde la visión e interpretación de Ariosto y Boyardo, con el mago Merlín y Bernardo del Carpio, con una doncella guerrera como Marfisa, pastores enamorados dignos de una égloga bucólica, junto a un rústico pastor, un vizcaíno que hace del equivalente al gracioso, seres mitológicos como Venus y Cupido, y una serie de alegorías que van de la Curiosidad a Castilla.

La aparición de un demonio la pide una acotación en la primera jornada:

> *Apártase* Malgesí *a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de* Malgesí*; y han de haber comenzado a entrar por el patio* Angélica*, la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvaje vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una* Dueña *sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el* Emperador*, el cual, como la vee, dice:*
>
> [*La casa de los celos*, I, v. 185]

La aparición de un demonio se da en un espacio dramático complejo, pues la entrada de Angélica y su espectacular séquito solo puede ser por el patio pues llega cabalgando; este recurso, aunque llamativo sí se empleaba en el teatro de corral: «la subida de la actriz al tablado se hacía ante los ojos de los espectadores, aprovechando una rampa o pa-

lenque adosado a aquel de antemano»[13]. De esta manera, el espacio dramático del palacio de Carlomagno, donde tiene lugar la acción, incluye al público, y no solo eso, además se ha creado un espacio más con la apertura del escotillón en el tablado. Por otra parte la aparición de los demonios como Cervantes pide aquí, podía ser sorpresiva, utilizando trampolines que permitían alzarse al personaje sobre el nivel de las tablas e ir acompañado de ruidos o llamas. Esta creación espacial además de sorprender al público caracteriza el poder de Malgesí, mago y hechicero que protege a Reinaldos.

Poco más adelante, cuando entran al tablado los demás personajes, se crea un nuevo espacio metafórico en las selvas de Ardenia; ya no es solamente el espacio del combate con Argalia o de los celos, ahora es el punto de contacto con el trasmundo, la magia y las profecías políticas merlinianas, y por este nuevo espacio en el padrón desaparecerá Bernardo, dejando libre el espacio de la selva para la llegada de Reinaldos y Roldán; pero antes se hace presente otro muerto, que obviamente viene del más allá como el de *Numancia*, aunque su sentido es distinto, pues es nada menos que el espíritu de Merlín, el gran mago de origen demoniaco:

> *Éntranse todos, si no es* Bernardo, *que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta* Bernardo, *ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice:*

Espíritu
Valeroso español, cuyo alto intento
de tu patria y amigos te destierra,
vuelve a tu amado padre el pensamiento,
a quien larga prisión y escura encierra.
[…]
De Merlín el espíritu encantado
soy, que aquí yago, en esta selva obscura,
del cielo para bien y mal guardado,
aunque en mis males siempre se conjura;
y no seré deste lugar llevado
a la negra región do el llanto dura,

13 Agustín de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989, p. 107.

hasta que crucen estas selvas fieras
muchas y cristianísimas banderas.
[…]
[*La casa de los celos*, I, vv. 483-514]

Así, la aparición del espíritu del mago paradigmático de las novelas de caballerías o de un demonio o un espectacular cortejo se ubican en el entorno de la fantasía, ya no se trata de un problema moral, el los espíritus, ni de una función particular sobre el destino de una colectividad, simplemente son elementos de lo extraordinario que funcionan en una realidad distinta, paralela a la conocida por todos.

Finalmente, en *El retablo de las maravillas* este es el objeto mágico en sí mismo, puesto que tiene poderes extraordinarios:

> Chanfalla. Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo[14] debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.
> [*El retablo de las maravillas*, p. 801]

Pero para que pueda dar inicio la mágica función se requiere del conjuro en la misma línea que aquellos que se hacen para convocar al demonio o el que hizo el hechicero de *Numancia*, solo que en este caso ni el objeto mágico es tal, y por ende no hay un mago o ser demoniaco que lo haya creado. El conjuro asume entonces un tono paródico que debe sonar absolutamente realista:

> Chanfalla. ¡Atención, señores, que comienzo! —¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de *las Maravillas*: por la

14 Sobre el nombre de Tontonelo, Castilla elabora en su «Introducción» una asociación, a mi parecer forzada, con el de Tolomeo (Miguel de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, ed. Alberto Castilla, Madrid, Akal, 2007, pp. 26-28).

> virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer, sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición […]
>
> [*El retablo de las maravillas*, pp. 805-806]

No hay que olvidar que el conjuro en primer lugar es la invocación diabólica y como decía santo Tomás en la *Summa teologica* «todavía más: todo el que conjura a alguien se asocia a esto mismo, en cierto modo, con él. Pero es ilícita la asociación con los demonios»[15].

Básicamente existen dos tipos de discursos mágicos, uno que son las invocaciones que buscan atraer o hacer presentes a los seres del Más Allá o simplemente para poner a funcionar la magia, y otro que sirve para dominar, o en algún caso alejar a los espíritus malignos que implican un ritual, como pueden ser los encantamientos y exorcismos. El conjuro que busca el poner a funcionar el objeto mágico, es lo que aquí ha hecho Chanfalla, que utiliza el conjuro como discurso mágico de poder que somete a su voluntad al famoso retablo y así puede decir «te conjuro, apremio y mando», solo que detrás de esto lo único que está es el poder de la palabra de dos grandes embaucadores, Chirinos y Chanfalla, unas autoridades rústicas y crédulas y los prejuicios de una colectividad.

Son tan contrastantes estas visiones cervantinas de la magia, los conjuros y los demonios que no podemos menos que seguir preguntándonos con el maestro Molho: «¿Qué pensaba Cervantes de las prácticas que evoca en sus escritos? ¿Qué idea tenía de las brujas? ¿Creería en la eficacia de los maleficios? No basta decir que le seguía el hilo a la corriente»[16], ni que reproducía un discurso común, aunque tampoco podemos identificar a Cervantes con sus personajes. Si asumimos que existe un pensamiento demonológico cervantino, este es acomodaticio y fluctuante «pero aun en el cotejo de sus obras más dispares se percibe una voluntad por justificar su idea de que la crítica tenaz del demonio

15 Citado por Alberto Ortiz, «Fórmulas pactantes. El contrato con el diablo según la tradición literario-demonológica», *eHumanista*, 26, 2014, p. 72.

16 Mauricio Molho, «'El sagaz perturbador del género humano': brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12:2, 1992, p. 21.

de la falsa devoción es más importante –o por lo menos más urgente– que la reflexión sobre el ser en sí de Satanás»[17].

Es claro que nuestro autor sabía de demonios y conjuros y que los podía llevar al escenario con espectacularidad. «Si Cervantes da rienda suelta a su pasión por lo sobrenatural, no es solo por los recursos que la literatura le ofrece para disimular ese sospechoso interés, sino porque está también convencido de que su fe en los otros mundos no procede de la superstición a la que desea criticar»[18], sino más bien del Humanismo italiano. A fin de cuentas, con lo que topamos es siempre con la imagen polifacética, aparentemente contradictoria, sutilmente irónica y llena de ingenio de una extraordinaria mente del Barroco: Cervantes.

Bibliografía

Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

— «Para la génesis del *Rufián dichoso*: el *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 461-476.

Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Alberto Castilla, Madrid, Akal, 2007.

— *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

— *Tragedia de Numancia*, ed. Alfredo Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.

Fernández Rodríguez, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.

— «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 1-17.

— «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento» en *Señales, portentos y demonios. La magia en la litera-*

17 Padilla, *El diablo y Cervantes*, p. 41.

18 Padilla, *El diablo y Cervantes*, p. 42.

tura y la cultura españolas dl Renacimiento, ed. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 225-253.

Granja, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.

Hutchinson, Steven, «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12:2, 1992, pp. 127-136.

Maestro, Jesús G., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000.

— «Cervantes y la religión en *La Numancia*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America,* 25:2, 2005, pp. 5-29.

Molho, Mauricio, «'El sagaz perturbador del género humano': brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12:2, 1992, pp. 21-32.

Montaner, Alberto y Eva Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas dl Renacimiento*, ed. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 33-185.

Ortiz, Alberto, «Fórmulas pactantes. El contrato con el diablo según la tradición literario-demonológica», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 71-86.

Padilla, Ignacio, *El diablo y Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Pedrosa, José Manuel, «Lope de Vega entre espejos, pastores y hechiceros: magia astrológica e ilusión óptica (con algunas brujas de Cervantes)», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 328-378.

Tobar, María Luisa, «Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony Close, AISO-Vervuert-Iberoamericana, Madrid-Frankfurt, 2006, pp. 591-596.

Zugasti, Miguel, «Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2007, pp. 493-513.

— «La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, OP, fuente de *El rufián dichoso*, comedia de santos de Cervantes», en *La Orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, ed. José Barrado, OP y Óscar Mayorga, OP , Salamanca, San Esteban, 2010, pp. 163-195.

Sobre fantasmas y muertos fingidos en los entremeses. A propósito de *La fantasma*, de Francisco de Castro

Vanessa González
Université de Genève

Introducción: Los fantasmas, etimología y primeras apariciones

Es sabido que la literatura española del Siglo de Oro es una de las más ricas y prolíficas de la historia de la Península Ibérica. Numerosos autores forman parte hoy en día del canon de los llamados clásicos y su estudio ha perdurado todos estos siglos. Sin embargo, no hay que olvidar que gran parte de esta literatura se ha inspirado, en mayor o menor medida, en la cultura popular para su creación. En efecto, romances, canciones, cuentos han resultado ser una fuente inagotable de motivos. Pero hay que poner de relieve que las supersticiones y las creencias también ocuparon un papel importante en la producción literaria.

Entre esas creencias, cabe destacar todo lo relacionado con la muerte, los espíritus y las apariciones fantasmagóricas. Para entender el desarrollo de esta temática y su influencia en la literatura del Siglo de Oro, conviene empezar por establecer la etimología de la palabra *fantasma* y resaltar las primeras manifestaciones literarias de estos entes, antes de centrarnos en lo que nos ocupa en nuestro estudio, a saber, los fantasmas y muertos fingidos en el entremés aurisecular.

Como es sabido, la palabra *fantasma* procede del griego *τό φάντασμα (to fántasma)* que significa «aparición, fantasma, visión, sueño, imagen, apariencia»[1]. A su vez, esta proviene del verbo *φαντάζειν (fantádzein)* que se traduce, en voz media, por «imaginarse, figurarse o creer ver»[2]. El latín retomó el vocablo griego y lo transformó en *fantasma, atis,* con

1 Florencio I. Sebastián Yarza (dir.), *Diccionario griego español,* Barcelona, Ramón Sopena, 2002, 2 tomos, *s.v.*

2 Yarza, *Diccionario…, s.v.*

el significado de «fantasma, espectro». Podemos decir que, con la segunda acepción, la lengua latina añadió el sentido de "aparición de algún muerto".

En la mitología greco-latina, este vocablo en una de sus variantes aparece una sola vez como nombre de divinidades. En efecto, el único autor en llamar a un dios con el nombre de *Fántasos*, nombre que comparte la misma etimología que fantasma, es Ovidio. En el libro XI de *Las Metamorfosis*, el autor nos cuenta la historia de Ceix y Alcíone.

Tras la visita de Peleo a su corte y la aparición del lobo que destrozó parte del ganado de este, Ceix, rey del Eta, decide embarcar para consultar el oráculo de Claros. A pesar de las advertencias y los ruegos de su esposa Alcíone acerca de los peligros de la navegación, el soberano afirma su decisión de irse. Durante la travesía, estalla una tormenta que provoca el naufragio y la muerte de Ceix y su equipaje. Mientras tanto, su amada sigue esperando su vuelta, rezando a los dioses, especialmente a Juno. Esta última, como no soporta más las plegarias por un muerto, pide al dios del Sueño, a través de Iris, que envíe a Alcíone una visión, anunciándole la muerte de su marido. En este momento, Ovidio nos presenta a cuatro de los hijos de Somnus:

> At pater e populo natorum mille suorum
> excitat artificem simulatoremque figurae
> Morphea; non illo quisquam sollertius alter
> exprimit incessus uultumque sonumque loquendi;
> adicit et uestes et consuetissima cuique
> uerba; sed his solos homines imitatur, at alter
> fit fera, fit uolucris, fit longo corpore serpens;
> hunc Icelon superi, mortale Phobetora uulgus
> nominat. *Est etiam diuersae tertius artis*
> *Phantasos; ille in humum saxumque undamque trabemque,*
> *quaeque uacant anima, fallaciter omnia transit*[3].

Como podemos ver, este *Phantasos* es uno de los hijos de Somnus y puede tomar el aspecto de cualquier objeto inanimado o elemento de la naturaleza. Se trata del sueño de la fantasía, de la ilusión. Otros autores han hablado en sus obras de los descendientes del dios del sueño, sea

3 Ovide, *Les Métamorphoses*, Tome III, Livres XI-XV, Georges Lafaye (trad.), Paris, Belles-Lettres, 1991, p. 23, vv. 633-643. La cursiva es nuestra.

Somnus para los romanos o Hipnos para los griegos. Por ejemplo, en su *Teogonía*, Hesíodo también habla de los *Oneiroi*, los sueños, pero sin describirlos de forma concreta: "Parió la Noche […] también a Hipnos y engendró la tribu de los Sueños."[4] [νὺξ δ' ἔτεκεν στυγερόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν / καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνείρων.][5]

Retomando lo que dijimos anteriormente, Ovidio es, por lo tanto, el único autor que habla de esta divinidad, o al menos el único del que tenemos noticia. Algunos críticos incluso lo ven como pura creación de la imaginación ovidiana. Sin embargo, para nuestro estudio, esta creación nos interesa particularmente. En efecto, como mencionamos, vemos una variante de nuestro "fantasma" a través de propuesta de Ovidio. *Fántasos* y *fántasma* comparten la misma etimología, pues procede de *φαντάζειν (fantádzein)*. Hasta ahora no ha aparecido en ningún momento la idea de fantasma tal y como la entendemos hoy en día, o sea la imagen de un muerto, pero sí tiene la noción de aparición.

Para poder apreciar la representación de los fantasmas como apariciones de difuntos, tenemos que esperar a la obra de Plinio el Joven (s. I-II d. C.), *Cartas*, y más precisamente la carta 27 del libro VII. En ella encontramos una de las primeras referencias a estos seres sobrenaturales. En dicha epístola, Plinio escribe a su amigo Sura una relación sobre fantasmas y una casa encantada en particular. Enlaza con varios ejemplos de acontecimientos prodigiosos hasta uno en concreto: el del filósofo Atenodoro.

Al llegar a Atenas, Atenodoro quiere alquilar una casa que había visto libre. Sin embargo, al escuchar el precio tan bajo que piden por ella, decide investigar las causas. Le cuentan que esa casa está habitada por un fantasma que asusta a los vecinos, tanto por su aspecto como por el ruido que hace. En efecto, el espectro, un hombre viejo, delgado y sucio, aparece y sacude las cadenas que tiene atadas a las muñecas y a los pies:

> Per silentium noctis sonus ferri et, si attenderes acrius, strepitus uinculorum longius primo, deinde e proximo reddeba-

4 Hesíodo, *Teogonía*, en *Luz, moléculas y vida*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007-2008, p. 3.

5 Hesiod, Homer, *Hesiod, the Homeric hymns and Homerica*, Hugh G. Evelyn-White (trad.), London, W. Heinemann, 1914, p. 94.

> tur; mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus, promissa barba, horrenti capillo ; cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatiebatque[6].

A pesar de ello, el filósofo acepta las condiciones y alquila la vivienda en cuestión. Durante la noche aparece el fantasma y, en lugar de asustarse como lo hacen los demás, Atenodoro sigue las directivas del muerto, quien le indica dónde está enterrado antes de desvanecerse. A la mañana siguiente y con la ayuda del Ayuntamiento, desentierran al esqueleto que estaba rodeado de grilletes y cadenas y lo vuelven a enterrar con los honores funerarios. A partir de ese instante, el espectro no volvió a mostrarse.

Este relato retoma la idea popular de que los fantasmas aparecen por ciertas razones. Claro está que su presencia en el mundo de los "vivos" se debe a que no cumplieron todo lo que tenían que hacer antes de morir. Se encuentran por lo tanto en el limbo o purgatorio, donde permanecen en espera: ni pueden acceder al cielo y al descanso eterno, ni al infierno y sus castigos. En consecuencia, vuelven las almas de los difuntos a pedir la ayuda de los vivos para acabar lo que tiene que acabarse o para que estos recen por ellos con el fin de que puedan descansar en paz. Estas creencias fueron cristianizadas por la Iglesia a lo largo de los siglos XI y XII, tal como explica Nicolás Bartolomé Pérez:

> Pero a principios del sieglu XI la orde de Cluny instaurόu la fiesta de Los Santos que foi adoptada mui rápido en toda la cristiandá. Na segunda metá del sieglu XII nacíu'l Purgatoriu como un "llugar" concretu del Más Aḷḷá. L'aceptación d'estas dúas nociones no marcu litúrxicu de la Ilesia sirvíu pa definir qué creyencias tenían sitiu no cultu cristianu, ya cuálas nun podían ser asimiladas pol dogma católicu. D'esta miente, las apariciones de pantasmas individuales que volvían del Más Aḷḷá a suplicar a los familiares que rezaran por eḷḷos ya fixeran misas p'aliviar las penas que sufrían no Purgatoriu aceptánonse, ya esti tipu de relatos medróu significativamente dende'l sieglu XII, muitas veces con una intención claramente moralizante[7].

6 Pline le Jeune, *Lettres*, Livres VII-IX, Paris, Les Belles-Lettres, 2012, p. 29.

7 Nicolás Bartolomé Pérez, *Mitoloxía popular del reinu de ḶḶión*, ḶḶión, Asociación Cultural Faceira, 2013, p. 128.

Si bien con esta cita nos ubicamos en el antiguo reino de León, podemos sin problema aplicar estas explicaciones a la parte católica de la Península de los siglos XI y XII. Con el tiempo, estas creencias fueron evolucionando y, durante el siglo XVI, aparecieron algunos tratados que exponían de forma más racional la aparición de fantasmas.

Así, en 1569, aparece la obra de Ludwig Lavater, titulada *Trois livres des apparitions des esprits, fantosmes, prodiges et accidents merveilleux*, en la que propone una serie de capítulos que se refieren a fantasmas. En ella explica que los espectros no son lo que pensamos, no son apariciones reales, sino productos de la imaginación, debidos al miedo.

> Vrai est que beaucoup de gens se persuadent de voir ou ouïr des fantosmes, ce qui n'advient que de la mélancolie ou frénésie, ou d'imbécilité de leur sens et de peur qu'ils ont en voyant quelque homme, bête, ou vapeur de la terre, ou oyant quelque autre chose naturelle […][8].

No destaca a niños o mujeres, ya que, según el autor, son seres naturalmente asustadizos. Sin embargo, en lo que se refiere a los hombres, el miedo no suele ser común. Por una parte, es provocado por una presencia demasiado importante de humor melancólico, por lo que la persona se vería afectada por varios estados de ánimo, entre los cuales estaba una predisposición al miedo. Por otra, lo que creemos ver son en realidad elementos de la naturaleza, como sombras o el viento entre otras, que provocan visiones sobrenaturales también debidas a cierto estado medroso.

En el ámbito hispánico, Antonio de Torquemada en su obra *Jardín de flores curiosas* de 1570 inserta un capítulo sobre esas apariciones, el «Tratado tercero. Que contiene qué cosas sean fantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceros, brujas, saludadores, con algunos cuentos acaecidos y otras cosas curiosas y apacibles»[9].

---

8 Ludwig Lavater, *Trois livres des apparitions des esprits, fantosmes, prodiges et accidents merveilleux qui précèdent souventes fois la mort de quelque personnage renommé ou un grand changement ès choses de ce monde*, Zurich, Imprimerie de Guillaume de Marcfez, 1581.

9 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*,, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, en Lemir, nº 16, Valencia, 2012, pp. 605-834. Nuestra cita procede de la p. 703.

> Y por no hacer digresión de lo principal vengamos a lo de las fantasmas. Y digo que este nombre *fantasma* se deriva de *fantasía*, que es en el hombre una virtud que se llama por otro nombre *imaginativa*; y porque, movida esta virtud, obra de tal manera que hace en sí las cosas fingidas y imaginadas como si las tuviese presentes no siendo así la verdad, decimos también que las cosas que vemos y se desaparecen luego son fantasmas, pareciéndonos que nos engañamos y no las vimos, sino que se nos representaron en la fantasía. […] Y de aquí creo yo que vino llamar a unas, *visiones*, que son las que realmente son vistas, y otras, *fantasmas*, que son las fantaseadas o representadas en la fantasía[10].

Con las obras de Lavater y de Torquemada podemos apreciar el carácter serio que rodea las apariciones de seres sobrenaturales. Todo ello nos permite entender que, desde un punto de vista folklórico, esas creencias han ocupado un papel relativamente importante, lo que ha obligado a algunos intelectuales a redactar tratados serios para explicar dichas visiones.

Los fantasmas en el teatro

Ahora bien, con el paso del tiempo, esas supersticiones se convirtieron también en elementos útiles para la creación literaria de entretenimiento.

En el mundo de la dramaturgia, cabe destacar algunas comedias que utilizaron apariencias y visiones para sus argumentos. Así, Pedro Calderón de la Barca en dos de sus obras, *El galán fantasma* y *La dama duende*, juega con las apariciones-desapariciones de los personajes. Si doña Ángela entra y sale del espacio teatral sin ser vista por el galán, como lo haría un espectro, Astolfo es realmente visto como un fantasma, ya que se supone que ha muerto. Tirso de Molina también ha trabajado con el ambiente de la muerte y de lo fantasmagórico en su obra *El burlador de Sevilla*. Es de sobra conocido el episodio de la invitación a cenar por parte de don Juan a la estatua del Comendador y su aceptación y manifestación.

---

10 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 712.

Adentrándonos en el mundo entremesil, estas creencias fueron utilizadas para provocar la risa. Existen varios entremeses en los que aparecen falsos difuntos convertidos o no en espectros. A continuación vamos a destacar algunas de esas obras antes de analizar detenidamente el texto que más nos interesa para este estudio, el entremés de *La fantasma*, de Francisco de Castro.

Uno de los grandes autores de este género teatral es Luis Quiñones de Benavente (1589-1651), con más de doscientas piezas escritas de su pluma. Entre ellas, destacamos dos en particular: *Los muertos vivos* y *El gori-gori*.

El entremés de *Los muertos vivos* cuenta cómo Isabel intenta engañar a su hermano, Juan Rana, haciéndole creer que está muerto y en su sepultura para poder casarse con su amado. La obra presenta toda una serie de juegos de palabras y de burlas en torno a la muerte. En efecto, Juan Rana dice algunas réplicas que provocarán la risa del público como, por ejemplo, las siguientes: «¡Válgame Dios, me he muerto sin sentir!»[11] o «Murámonos, y protesto / que muero de mala gana, / y por ensalmo me muero, / pues siendo yo venial, / mi hermana mortal me ha hecho.»[12] Asistimos pues a escenas graciosas en las que el protagonista cree realmente que ha muerto pero que al mismo tiempo se asusta de los demás "muertos". Así, el amante de Isabel se hace pasar por otro muerto y, tras el primer susto al ver otro hombre en su sepultura, Juan Rana y Juan Pérez entablan un diálogo sobre las consecuencias de su fallecimiento:

Cosme — San Dimas, San Babilés,
poquito a poquito me echo,
que hay otro muerto en campaña.
(Échase.)
¡Hermana, hermana!

Isabel — ¿Qué es eso?

Cosme — Otro muerto.

Isabel — ¿Qué os espanta?
A éste enterraron primero

11 Luis Quiñones de Benavente, *Los muertos vivos*, vv. 81-82, en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly/Baillière, 1911, tomo II, p. 589.

12 Quiñones, *Los muertos…*, vv. 95-99, p. 589.

y está en vuestra sepoltura.
Volveos acá.

[…]

COSME Habremos muy en buen hora.
¿De qué murió, caballero?

JUAN De tercianas.

COSME Yo de hambre.
Y ¿dónde está?

JUAN En el infierno.

COSME Y ¿quién está allá?

JUAN Juan Rana.

COSME Él miente como mal muerto;
(Riñen)
que Juan Rana ha sido un santo,
pues sufrió a los mosqueteros[13].

Estos fragmentos ponen de relieve el miedo que podía tener el pueblo a la presencia y aparición de fantasmas y al infierno. Sin embargo, vemos también que se transforma en burla y todo es una excusa para llegar al cabo del engaño.

Otra obra de Benavente, *El gori-gori*, también consiste en la conversión del protagonista en muerto, pero esta vez conscientemente. En un día de toros, don Estupendo invita a tres mujeres a su casa para ver desde su balcón, bien situado, la corrida que se celebra esa misma tarde. Pero las cosas no transcurren como le gustaría, ya que recibe la visita de un paje que le anuncia que tiene que alojar a un caballero, don Melidoto. Estupendo se ve por lo tanto obligado a encontrar un subterfugio para evitar la presencia del caballero y poder disfrutar de las damas. Con la ayuda de estas, el protagonista finge haber muerto:

D. ESTUPENDO No son muchos errores,
que ya todo se gana a hacer labores.
Desta sábana tengan.

13 QUIÑONES, *Los muertos…*, vv. 174-181 y 196-203, p. 590.

Mujer 1 Y al tenella,
¿qué hemos de hacer?
D. Estupendo Amortajarme en ella
muy bien amortajado,
cósanme ahora por uno y otro lado.
¡Ay! La sábana digo, no el pellejo.
Pónganme agora aqueste barboquejo.
¿Estoy bien?
Mujer 2 De manera
que un muerto de entremés hacer pudiera[14].

En estos dos entremeses de Quiñones, vemos que la temática abordada es la del muerto fingido, consciente o inconscientemente, con motivo de algún engaño. Aparece constantemente la mortaja como símbolo, elemento que encontraremos siempre que hablemos de fantasmas.

Siguiendo la misma línea, podemos apreciar otro entremés, esta vez anónimo, titulado *El muerto fingido. Por otro nombre Poyatos o Pandurico*. En este caso, el "fallecido" no es ninguno de los protagonistas, sino un tercer personaje que desempeña ese papel para robar a los dos otros. En efecto, Poyatos y el mozo que lo acompaña tienen como oficio el velar a los difuntos. Si bien el mozo se contenta con algo de dinero y pago en comida, Poyatos solo busca la ganancia monetaria y, para burlarle y condenar su avaricia, un tercer hombre les pide que velen esa misma noche a un pariente suyo. Tras negociar el dinero, los dos protagonistas se presentan en casa del difunto y empieza el velatorio. Mientras transcurre el tiempo, el mozo ve en varias ocasiones al muerto moverse o hacer ruido y Poyatos le contesta que solo son imaginaciones suyas, hasta que el engañador toma la palabra:

Muerto Hola, Poyatos, ao, ao.
Poyatos ¿Qué quiere señor difunto? Ao, ao.
Muerto Que me des el real de a ocho
que te dieron por velarme, ao, ao.
[…]

14 Luis Quiñones de Benavente, *Entremés del gori-gori*, vv. 91-100 en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly/Baillière, 1911, tomo II, p. 640.

Muerto Hola, Poyatos, ao, ao,
dame la bolsa que tienes
con los doblones guardados[15].

Nuevamente, nos encontramos frente a un caso de muerto fingido que sirve el engaño entremesil. No se trata de fantasmas, o sea, espíritus, sino de cuerpos que van a ir hacia la sepultura. Los títulos de dos de estas tres obras nos dan ya la pista de la trama y en qué consistirá la burla: *Los muertos vivos* y *El muerto fingido*.

Hemos hallado dos títulos más, también anónimos, que mencionan a fantasmas esta vez: *La fantasma y la gallega* y *El regidor fantasma y repelón*. Sin embargo, al no haber podido encontrar copia alguna de estos dos textos, no podemos presentar ninguna comparación con lo mencionado anteriormente o con la obra de Francisco de Castro.

Finalmente, y en otro sentido, cabe destacar *El marido pantasma*, de Francisco de Quevedo. En este caso, la palabra "pantasma" o "fantasma" toma un doble sentido: por una parte, se trata de una aparición que no implica la supuesta muerte del personaje, y, por otra, Quevedo juega con la figura del marido fantasma, o sea el marido del que se aprovechan su esposa y toda la familia de esta. En efecto, esta obra cuenta cómo el protagonista, queriendo casarse, sueña con un amigo suyo, o se le aparece en sueños, mejor dicho, y este le explica que lo mejor que puede hacer es no casarse. Acaba explicándole brevemente que él mismo se ha vuelto un marido fantasma, que solo está ahí cuando se necesita dinero. Vemos claramente que este entremés no sigue el hilo conductor de nuestra investigación pero resulta igualmente importante citarlo, ya que nos indica que una misma palabra puede entenderse de diferentes maneras.

Francisco de Castro: vida y obra

Francisco Antonio de Castro y Salazar nace en Madrid en 1675 y muere en 1713. Procedente de una familia famosa de actores, directores de compañías de teatro y de dramaturgos, Francisco es tanto actor como autor, con un total de 54 piezas escritas de su mano, sean obras originales

15 Anónimo, *Entremés del muerto fingido. Por otro nombre Poyatos o Pandurico*, Madrid, Librería Quiroga, 1792, vv. 207-210 y 218-220.

y copias adaptadas de textos anteriores. Entre ellas, podemos mencionar los entremeses de *Francisco, ¿qué tienes?, La visita y pleito de la liebre, La burla del talego*, etc. Héctor Urzáiz Tortajada da algunos datos sobre nuestro escritor:

> […] sus primeras obras dramáticas fechadas fueron publicadas en 1702, en Zaragoza, dentro de un libro de entremeses y mojigangas titulado *Alegría cómica*. Es lógico suponer que muchas de las piezas ahí contenidas fueron escritas y representadas en los últimos años del siglo XVII.
> En 1712, "Farruco" –como también se le conocía- dirigía una de las compañías teatrales de Madrid[16].

Para completar lo dicho por Urzáiz, añadimos información que Ramón Martínez nos presenta en su capítulo dedicado enteramente a "Farruco":

> Cotarelo termina su estudio sobre las mojigangas de Castro advirtiendo que el autor «no escribía fundándose en la realidad y la observación directa, sino imitando lo que otros habían escrito o recordando confusamente lo que había oído o visto» [1911: CCXCVIII]. Si bien es cierto que Castro en muchas ocasiones se limita a versionar obras, ya señaló La Barrera que «no le faltaba ingenio para refundirlas, y le demuestra en sus producciones originales» [1860: 79]. No obstante la opinión de ambos historiadores, es preciso reconocer que muchas de las obras de Castro presentan una calidad que nada tiene que envidiar a los precedentes, y que abre las puertas hacia un nuevo siglo, el XVIII[17].

Entre las obras originales de Francisco de Castro, vamos a centrarnos en una en particular directamente relacionada con la temática abarcada en este estudio: el entremés de *La fantasma*, publicado en 1702 en *Alegría cómica*. Existen varias ediciones de este mismo texto, como,

16 Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, vol. I, p. 240.

17 Ramón Martínez, *Francisco de Castro*, en Javier Huerta Calvo(dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, p. 650.

por ejemplo, el impreso de Matheo Barceló en Barcelona del año 1779 o el de Joseph de Hermosilla en Sevilla sin año, y se conservan también dos manuscritos en la Biblioteca Institut del Teatre de Barcelona (BITB). Sin embargo, por razones de comodidad, utilizaremos *Alegría cómica* como fuente para las citas.

Entremés de *la Fantasma*

Este entremés confirma los cambios presentados en este género teatral a lo largo del siglo XVII. Con nuestro autor, nos ubicamos a finales del XVII y principios del XVIII, es decir en una tierra de nadie, que ya no tiene mucho que ver con el Barroco pero que todavía no pertenece al movimiento neoclásico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el entremés dieciochesco busca temáticas mucho más populares y cercanas al público, como podremos verlo con los fragmentos que se citarán.

Para poder vivir su amor, una mujer y su amante, un astrólogo, deciden burlar al marido para deshacerse de él. El engaño consiste en hacerle creer que ha muerto y que se ha "transformado" en fantasma. A lo largo del entremés, podemos apreciar una evolución del estado fantasmal del protagonista: primero, aparece la idea de una muerte próxima. En efecto, el astrólogo anuncia el fallecimiento del Gracioso; a continuación, el protagonista pasará por una etapa de "medio difunto" hasta, finalmente, su "muerte" y transformación en fantasma.

A continuación presentaremos una serie de ejemplos sacados de esta obra relacionados con apariciones, fantasmas y símbolos espectrales e intentaremos proponer una interpretación de su utilización. Pero conviene empezar por un pequeño resumen de su argumento para entender el texto.

Ejemplo n° 1

Astrólogo	Casos funestos
	son los que estoy mirando en las estrellas.
Gracioso	Acabad, responded.
Graciosa	Ya echa centellas.
Gracioso	¿Qué miráis? ¿Qué miráis?

Astrólogo ¡Qué fatal suerte!
¿Qué he de mirar, amigo? Vuestra muerte.
[…]
Gracioso Astruéngalo u demonio, ¿va de veras?
Habladme la verdad.
Astrólogo Dejad quimeras,
¿te había de engañar? ¡Ay, fatal suerte!
Que todas las señales son de muerte[18].

Con este fragmento, nos encontramos al principio del entremés. El lector o espectador sabe que se está trazando una burla pero no conoce los detalles. Con la aparición del Gracioso, el marido cornudo, el engaño empieza. Intuimos rápidamente el asunto de la trampa: la muerte del esposo. Al estar en un entremés, también entrevemos que no se trata de una muerte real, física. Todo comienza con los "casos funestos" anunciados por el Astrólogo. Como su oficio lo indica, lee en los astros el futuro. En este caso, ve la "muerte" del Gracioso en ellos. Antes hablábamos de las tres etapas fantasmales; aquí estamos, pues, en la primera de ellas.

Podemos comprobar que en un principio, el marido no se cree lo que le dice el amante de su mujer. Denigra su oficio, llamándolo "Astruéngalo", pero al mismo tiempo parece sospechar, quiere que le diga la verdad. Mientras tanto, el Astrólogo sigue con sus afirmaciones. La pregunta "¿te había de engañar?" podría servir para provocar la risa del público, ya que, efectivamente, eso mismo es lo que está haciendo. Sin embargo, la usa como pregunta retórica, que no necesita respuesta: esperamos una negativa del marido. Su reacción es la de cualquier hombre que no creería del todo lo que le hubiese anunciado el pronosticador y que querría comprobar las cosas por sí mismo:

Gracioso Dadme acá ese compás, globo y antojos,
que quiero ver mi muerte por mis ojos,
y veré tus quimeras y patrañas,
que he de molerte a palos si me engañas[19].

18 Francisco de Castro, *Entremés de la Fantasma*, en *Segunda parte de Alegría cómica, explicada en diferentes assumptos jocosos*, Zaragoza, 1702, vv. 50-54 y 59-62.

19 Castro, *La fantasma*, vv. 63-66.

La última réplica demuestra claramente que el Gracioso, por una parte, podría creerse lo dicho por el otro. El "si" hipotético pone de relieve que el marido sospecha el engaño, pero al mismo tiempo parece indicar que este no rechaza la posibilidad de una muerte anunciada. No obstante, la siguiente respuesta del hombre, tras haber observado el cielo, denota su carácter irónico e, incluso, sarcástico que revela que no se dejará engañar con tanta facilidad:

GRACIOSO Allí al desgaire,
una estrella me mira de mal aire.
¡Oh! Si es que yo acá bajo la cogiera
qué bravas bofetadas que la diera
a la borracha[20].

Esta falta de credulidad que podemos destacar aquí nos hace desconfiar del logro del engaño. Además, cabe señalar una clara crítica de las prácticas astrológicas: el Gracioso utiliza los instrumentos del Astrólogo y, sobre todo, la reflexión que hace de esa supuesta estrella que le "mira de mal aire", a la que llama "borracha", toda una serie de gestos y discursos que provocan la risa del público.

Ejemplo n° 2

El segundo fragmento que proponemos ilustra esa evolución de estado que venimos explicando. A medida que va avanzando el argumento, el "cambio" se va operando poco a poco y, en este instante, el Gracioso alcanza el segundo punto de su "transformación":

GRACIOSO Mujer, vení acostarme.
GRACIOSA ¿Con un *medio difunto* he de quedarme?[21]

A través de la intervención de la esposa, destacamos que esa "transformación" es metafórica, no real. Ello nos permite también entender que la muerte que se lleva anunciando desde el principio de la obra será igualmente metafórica o, por lo menos, no física. La reacción de la

20 CASTRO, *La fantasma*, vv. 67-71.

21 CASTRO, *La fantasma*, vv. 84-85. La cursiva es nuestra.

mujer podría tener un doble sentido: por una parte, sigue la burla de su amante y, puesto que ya han predicho su muerte próxima, le falta poco y es un "medio difunto"; por otra, aunque no esté precisado, podríamos pensar que el marido es mucho mayor que su esposa, de ahí que ya tenga un pie en la tumba. Esta segundo propuesta nos resulta igual de convincente que la primera, ya que era común en entremeses del mismo tipo, con mujeres que engañan a sus maridos, que la diferencia de edad estuviese muy marcada. Elemento que lo confirma es la primera réplica de este ejemplo, cuando el Gracioso pide a su esposa que lo acueste, reflexión que ilustra su posible edad avanzada.

Ejemplo n° 3

Graciosa Si a algún lince discreto pareciere
que es sobrenatural lo que aquí viere
y suceder no puede en tal tragedia,
vea que es entremés y no comedia[22].

Esta réplica anuncia lo que va a transcurrir a continuación en la obra al estilo de una *captatio benevolentiae*. En efecto, la Graciosa se dirige a "algún lince discreto", es decir, a alguna persona del público que sea relativamente observadora, y de forma indirecta le explica que si lo que va a ver es "sobrenatural", que no se preocupe, es normal. Usando un campo léxico del teatro, precisa que esta obra es un "entremés", o sea, que no se puede considerar con la misma seriedad que una comedia.

Este tipo de intervención se ve a veces en otros entremeses. El autor necesita recordar al público que no tiene que tomar al pie de la letra lo que se está diciendo y haciendo en la obra, porque no se trata de un texto serio, sino todo lo contrario. Resulta, en consecuencia, factible que aparezcan elementos extraños y fuera de lo normal.

Ejemplo n°4

Astrólogo ¿La sábana y cadena
y lo demás traéis?

22 Castro, *La fantasma*, vv. 98-101.

LOS TRES Aquí está todo.

ASTRÓLOGO Vamos los cuatro adentro, que de modo
lo dispondré, que sea celebrado
lo que tiene mi ingenio ya trazado.

Vanse.

MUJER 1 Ya a la cama se llegan, ya le ponen
en la sábana.

Ellas se quedan diciendo estos versos mirando a dentro.

MUJER 2 Amiga, lo disponen
de pasmo.

MUJER 1 Atiende, Elena,
porque al pie le han atado una cadena
y ya le sacan.

Sacan al Gracioso envuelto en una sábana y una cadena al pie[23].

Con esta parte, entramos en el nudo del engaño: el Astrólogo y sus compañeros disfrazan al Gracioso de fantasma y le hacen creer que ha muerto. Este fragmento presenta bien las creencias populares acerca del aspecto que tendrían que tener los espectros, es decir, envueltos en un sudario –aquí una sábana- y con cadenas.

En ciertas tradiciones folklóricas, la mortaja ocupaba un papel importante. En efecto, si esta había sido bendecida, impedía que los malos espíritus se llevaran el cuerpo del difunto[24]. También era con lo que se enterraban a la gente, o sea que, desde un punto de vista simbólico, se trataba de la última vestimenta del muerto, por lo que resultaba lógico que, si fantasma tenía que haber, apareciera con un sudario encima.

El símbolo más relevante es, sin lugar a duda, la cadena. Remitimos a la definición propuesta por Alfonso Sernaro Simarro y Álvaro Pascual Chenel, que nos parece dar una explicación bastante completa:

23 CASTRO, *La fantasma*, vv. 106-115+.

24 BARTOLOMÉ PÉREZ, *Mitoloxía*, pp. 125-125.

> Cadena: Este símbolo se emplea tanto para señalar las uniones indisolubles entre dos elementos como para destacar la fuerza de un conjunto gracias a sus eslabones.
> Siguiendo el primer sentido citado, la relación entre el Cielo y la Tierra ha sido expresada desde el mundo clásico como una unión a través de una cadena de oro. En las oraciones cristianas esta misma imagen ha sido comparada con la relación de Dios con sus fieles. Otras uniones voluntarias, como la del matrimonio, han sido representadas ocasionalmente a través de las cadenas.
> *Pero en general el sentido que inspira es algo más forzado, vinculado sobre todo a uniones de esclavitud o servidumbre. Por ello, los cristianos han representado frecuentemente a Satanás encadenado tras el Día del Juicio Final. Como la misma cadena ha servido para la esclavitud, cuando aparece rota es una clara alusión a la liberación del esclavo*[25].

La última parte de esta definición que aparece en cursiva es la que mejor conviene al mundo fantasmal. La presencia de espíritus se debe, según las creencias populares, a que estos todavía tienen asuntos pendientes con los vivos. La cadena, por lo tanto, simboliza esos asuntos que esclavizan al fantasma y que le obligan, por decirlo de alguna manera, a vagar entre los hombres. En cierto modo, están atados a la tierra, encarcelados hasta que se solucione su situación.

Para una representación gráfica de lo que sería un fantasma en el siglo XVIII, remitimos al grabado que acompaña a la edición hecha por Mateo Barceló de nuestro entremés en el año 1779, que se puede apreciar a continuación. En él podemos apreciar por una parte al Astrólogo, a la izquierda, contemplando el cielo con uno de sus instrumentos y, a la derecha, el Gracioso vestido de fantasma rodeado de los dos diablos que aparecen al final de la obra.

25 Alfonso Sernaro Simarro y Álvaro Pascual Chenel, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Libsa, 2003, p. 44. La negrita es nuestra.

Figura 1. Biblioteca Nazionale, Napoli, signatura LP 79189.

Ejemplo n° 5

Gracioso ¿Si aun estó durmiendo?
¿Qué es aquesto? ¿Con sábana y cadena?
Que quieren apostar que so alma en pena!
¿La verdad el Astruéngalo me dijo,
que me he muerto de veras? Yo me aflijo.
¿Yo en la calle?[26]

26 Castro, *La fantasma*, vv. 122-127.

Esta réplica ilustra la reacción del Gracioso, cuando este se despierta en la calle, "convertido" en fantasma. Dicha reacción confirma las visiones del imaginario popular que hemos expuesto hasta ahora. En efecto, el personaje asocia directamente la sábana y la cadena con el estado de alma en pena, o sea, con la muerte y los fantasmas. Cuando el Astrólogo le anunció por primera vez su muerte, el Gracioso contestó de forma irónica, lo que denotaba una falta de superstición. Sin embargo, en este instante, el hombre resulta más crédulo de lo que imaginábamos al principio. No parece necesitar que le convenzan de su estado, cree estar muerto nada más despertar, por el atuendo que lleva. Merece particular atención el hecho de que el marido asocie la vestimenta con el ser un alma en pena. Como mencionamos anteriormente, la cadena simboliza la atadura del muerto al mundo de los vivos, significando que este todavía no ha solucionado todos sus asuntos en vida. Por lo tanto, el Gracioso, que no se espera "morir" tan pronto, se ve vagando como fantasma, con propósitos pendientes.

Ejemplo n° 6

Sale el hombre tercero con una campanilla y un farol.

Hombre 3 Para el alma de Lorenzo,
que de repente murió,
dé limosna quien pudiere.

[…]

Mírale y hace que se espanta.

Hombre 3 Se murió de qué sé yo.
¡Válgame Dios, qué fantasma!
¡San Francisco! ¡San Antón![27]

El penúltimo ejemplo que proponemos en este estudio permite establecer la relación de los vivos con las apariciones fantasmales, aunque aquí todo sea ficticio. Sin embargo, podemos denotar cierta gracia en este fragmento. Primero cabe destacar los elementos que lleva consigo

27 Castro, *La fantasma*, vv. 138+-141 y 147+-150.

el Hombre 3. Se dice que aparece con "una campanilla y un farol". Estos dos elementos son representativos del guía de la Santa Compaña. Esta última consiste en un desfile de almas en pena que anunciaba la muerte próxima de una persona o que venía en busca de algún vivo para llevarlo al Más Allá[28]. Ese grupo era presidido por un vivo que poco y poco dejaba su estado de vivo para convertirse en un miembro más de la comitiva fantasmal.

Lo gracioso de este pasaje es que el Hombre 3 podría asemejarse al guía de la Santa Compaña, pero su reacción es contraria a la que debería tener, ya que se asusta al ver al Gracioso. Por otro lado, podemos apreciar dicha reacción como una ilustración de cómo se comportaría cualquier persona "normal" frente a la misma situación. En efecto, todo lo que procede del Otro Mundo, todo lo que no se puede explicar, provoca miedo. En este caso, el hombre juega un papel, forma parte de la burla y, sobre todo, "hace que se espanta", es decir que sigue con el engaño. Asimismo, cabe destacar una clara similitud entre la primera réplica aquí propuesta y otra del entremés *Los muertos vivos* de Quiñones, cuando Isabel pide limosna para enterrar a Juan Rana: "Para el ánima deste hombre / que sin confesión le han muerto."[29] Hemos visto, hablando de Francisco de Castro, que gustaba de imitar y refundir a otros autores de gran fama anteriores a él y aquí apreciamos uno de esos ejemplos de refundición y adaptación de otro texto.

Ejemplo n° 7

Gracioso Yo me quiero ir a mi casa,
que no sé si dónde estoy
es el Infierno o el Limbo.

Hace que se va y salen dos diablillos.

Diablillos ¿Dónde vas?

Gracioso ¡Válgame Dios!
A mi casa.

Diablillos Es el Infierno.

28 Bartolomé Pérez, *Mitoloxía,* p. 126.

29 Quiñones, *Los muertos vivos*, vv. 104-105.

Gracioso Pues ya a mi casa no voy.
Diablillo 1 ¿Cómo no? Veníos conmigo.
Gracioso No quiero.
Diablillo Llevareos yo.
Gracioso ¡Ay, que me llevan los diablos!

Cargan con él y a porrazos se da fin[30].

Como último fragmento de la obra de Francisco de Castro hemos querido destacar el final del entremés: el engaño se completa con la aparición de los dos diablos. A través de esa visión, el Gracioso ya no pone en duda su muerte, es más cree estar en el limbo o en el infierno.

Las presencias de fantasmas se deben a que las almas de estos difuntos se hallan en el purgatorio. Efectivamente, no se encuentran ni en el cielo descansando en paz, ni en el infierno sufriendo castigos. Necesitarían la ayuda de vivos para salir del purgatorio, como explica Bartolomé Pérez:

> El cultu relacionáu conas ánimas del Purgatoriu tuvo gran importancia en tódolos países católicos […]. Esti cultu a las "benditas ánimas" busca la intercesión de los vivos pa conos sous antepasaos muertos que nun ḷḷogranon chegar al Cielu ya quedanon no Purgatoriu, que pa la Ilesia católica yía l'estáu onde permanecen penando las almas d'aqueḷḷos que polos sous pecaos inda nun pudienon acceder a la gracia celestial, pero que tampouco merecen el tormentu enternu de los condenaos al Infernu[31].

Vemos que el Cielo no aparece en este caso, lo que resulta bastante obvio. En efecto, no tenemos que olvidar que nos hallamos en un entremés, cuya intención primera es la burla. El tema de la salvación del alma, siendo demasiado serio y no apto para provocar la risa, claro está que no se mencione. Al hacerlo, el autor hubiera tenido problemas de censura, ya que la obra tenía que pasar primero por un proceso inquisitorial antes de representarse. Asimismo, resulta más gracioso disfrazar a dos actores de diablos que de ángeles.

---

30 Castro, *La fantasma*, vv. 151-159.

31 Bartolomé Pérez, *Mitoloxía*, p. 123.

Se pone fin al entremés con la aparición de diablos que vienen a llevarse al "difunto". Esos dos personajes son, como los demás, cómplices del Astrólogo. El Gracioso desea volver a su casa, a lo que le responde uno de los encubridores que su casa es ahora el Infierno. De esta réplica podríamos destacar cierto doble sentido. El marido no tiene la posibilidad de salvarse. Recordemos que nos encontramos en un entremés, por lo tanto resulta normal que no aparezca el Cielo, como mencionamos anteriormente. Se pone también de relieve que el marido cornudo no parece merecer el descanso eterno. Una hipótesis para ello es que ha pecado de soberbia, como lo muestra el principio de la obra. También, si consideramos que el hombre es bastante mayor que su esposa, puede verse como vicio condenable. Ahora bien, todos estos asuntos resultan demasiado serios para un entremés, excepto quizás el último. Resaltando el lado irónico del texto, el Gracioso podría ser arrastrado al Inframundo simplemente por ser cornudo, imitando a Diego Moreno que Quevedo sitúa en ese lugar en *Los Sueños*:

> —¿Qué habéis dicho? ¿Sabéis con quién habláis? ¿A Diego Moreno llamáis cabrón? ¿No hallastes sabandijas de mejor frente?
> —[…] ¿Qué le he hecho yo?
> —Entremés —dijo tan presto Diego Moreno—. ¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? ¿No sabías que todos los Morenos, aunque se llamen Joanes, en casándose se vuelven Diegos y que el color de los más maridos es moreno? […][32]

Destacamos que Castro solía imitar y refundir entremeses anteriores a la hora de escribir. Conocía los grandes clásicos y, por lo tanto, no cabe duda de que habría leído a Quevedo. Si bien no hay coincidencia en los nombres, es muy probable que tuviera en mente la visión de *Los Sueños*, con la presencia del marido cornudo por antonomasia en el Infierno. Además, al igual que al Gracioso de nuestro entremés, Diego Moreno fue "disfrazado" por su mujer[33].

---

32 Francisco de Quevedo, *Los Sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 400-401.

33 Quevedo, *Los Sueños,* p. 403.

Pero también podemos ver la versión más evidente y menos retorcida: el Gracioso acaba en el Infierno simplemente porque tiene que desaparecer de alguna forma y así dejar paso libre a la relación entre el Astrólogo y la Graciosa.

Conclusión

A través de este estudio hemos intentado poner de relieve cómo una creencia popular se puede transformar en motivo de creación literaria. La superstición que rodea las apariciones fantasmales existe desde tiempos inmemorables, tal como lo presentamos en nuestra introducción. Con el paso de los siglos, esas convicciones se fueron enriqueciendo, añadiendo atributos y distinciones a los espectros para, en cierto modo, reconocerlos y evitarlos, ya que en la mitología popular se estipula que no era recomendado cruzarse con ellos. Eso explica también el miedo que se tenía a fantasmas.

El entremés de Francisco de Castro recoge esas creencias y las plasma en esta obra. Para empezar, podemos apreciar, aunque no sea el tema principal, una clara crítica de la astrología. En efecto, el Astrólogo es quien urde toda la trama del engaño, utilizando sus artilugios (el compás, el globo y los antojos) y sus supuestos conocimientos de la lectura en los astros. Predice la prematura muerte, que adivinamos ser ficticia, copiando las formas de los verdaderos astrólogos.

Pero lo más importante es, sin lugar a duda, todo lo relacionado con la muerte y la transformación en fantasma del protagonista.

Hemos visto primero que presenta una evolución en tres etapas del estado del Gracioso: anuncio de la muerte, "semi difunto" y fallecimiento ficticio. Ese hilo conductor da cierta estructura graciosa, con una gradación de la burla. El segundo punto que hemos puesto de relieve es la apariencia física, o, más bien, la imagen que se hace el público de lo que debe ser un fantasma, cubierto con una sábana y con una cadena atada al pie. Podemos comprobar que dicha imagen no ha cambiado con los años y todavía hoy en día el ser humano sigue representándose los espectros de esa forma, una sábana que los cubre completamente con la cadena y la bola.

Con la reacción del Gracioso, hemos podido poner de relieve la impronta dejada por las creencias populares en cuanto a ideas preconcebidas pertenecientes a la apariencia. Existe un dicho en francés que dice

lo siguiente: «L'habit ne fait pas le moine», literalmente traducido «La hábito no hace al monje», pero en este caso, queda claro que la apariencia física corresponde a lo que pensamos que es, aquí un fantasma. Asimismo, dicha reacción conlleva una reflexión sobre el porqué un espíritu está presente en el mundo de los vivos, de ahí la directa alusión del personaje al estado de *alma en pena*. Todo ello pertenece a las creencias populares que venimos exponiendo a lo largo de este estudio.

A través de esta obra, hemos podido ver finalmente el ingenio de Francisco de Castro, gran autor de una celebérrima familia procedente del universo teatral, y cómo ha utilizado motivos folklóricos para crear un entremés lleno de gracia. Conviene, además, resaltar otra parte de su agudeza en su invención. En las comedias, es común que se restablezca el orden al final de la obra, mediante un casamiento en la mayoría de los casos. En los entremeses, suelen existir dos tipos de finales: los palos y los bailes. Francisco de Quevedo, a pesar de ser también autor de este tipo de obras, criticó abiertamente dichas prácticas, como podemos apreciar a continuación, con una cita procedente de *Los sueños*:

> Desagravié los entremeses, que a todos les daban de palos, y con todos sus palos hacían los entremeses; cuando se dolían dellos, «duélanse (decía yo) de las comedias, que acaban en casamientos y son peores, porque son palos y mujer». Las comedias, que oyeron esto, por vengarse, pegaron los casamientos a los entremeses, y ellos por escaparse y ser solteros, algunos se acaban en barbería, guitarricas y cántico[34].

Sin embargo, en el entremés de *La fantasma*, aparece un cambio, poco común. Si bien tratamos de un acontecimiento que debería acabar en paliza, normalmente, deberíamos asistir a un apaleo de la mujer y su amante, para que se restablezca el orden lógico. Sin embargo, esta pieza propone un final distinto. El engaño perdura incluso acabada la obra, no se repara la burla, sino que el esposo sigue en la duda y desaparece del escenario, dejando así el campo libre a la relación extramatrimonial. Resulta extraño que esta conclusión no haya conocido problemas de censura inquisitorial, ya que puede considerarse como contraria a la moral cristiana de la época. Bien es sabido que los entremeses eran obras fácilmente censuradas y que cualquier elemento que

34 Quevedo, *Los Sueños*, p. 391.

se opusiera al estado y/o a la religión era razón de prohibición. Por lo tanto, si el autor quería ver representada su obra, tenía que atenerse a las normas éticas y escribir de forma conveniente.

Celebramos, consecuentemente, la habilidad de Francisco de Castro que consiguió escribir una obra que hizo olvidar la relación extramatrimonial y centrarse únicamente en la gracia de la situación: la transformación en fantasma del Gracioso y su bajada a los Infiernos.

Bibliografía

Anónimo, *Entremés del muerto fingido. Por otro nombre Poyatos o Pandurico*, Madrid, Librería Quiroga, 1792.

Bartolomé Pérez, Nicolás, *Mitoloxía popular del reinu de ḶḶión,* ḶḶión, Asociación Cultural Faceira, 2013.

Castro, Francisco de, *Entremés de la fantasma*, en *Segunda parte de Alegría cómica, explicada en diferentes assumptos jocosos,* Zaragoza, 1702.

Hesiod, Homer, *Hesiod, the Homeric hymns and Homerica*, Evelyn-White, Hugh G. (trad.), London, W. Heinemann, 1914.

Hesíodo, *Teogonía*, en *Luz, moléculas y vida,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007-2008.

Lavater, Ludwig, *Trois libres des apparitions des esprits, fantosmes, prodiges et accidents merveilleux qui précèdent souventes fois la mort de quelque personnage renommé ou un grand changement ès choses de ce monde*, Zurich, Imprimerie de Guillaume de Marcfez, 1581.

Martínez, Ramón, "Francisco de Castro", en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 639-650.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Tome III, Livres XI-XV, Georges Lafaye (trad.), Paris, Belles-Lettres, 1991.

Ovidio, *Metamorfosis,* José Antonio Enríquez (intr.), Ely Leonetti Jungl (trad.), Madrid, Austral, 2006.

Pline Le Jeune, *Lettres,* Livres VII-IX, Paris, Les Belles-Lettres, 2012.

Quevedo, Francisco de, *Los Sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 2003.

— *El marido pantasma*, en *Obra poética. Teatro y traducciones poéticas*, tomo IV, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1981, pp. 73-83.

Quiñones de Benavente, Luis, *Los muertos vivos*, en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly/Baillière, 1911, tomo II, pp. 587-591.

— *El gori-gori*, en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly/Baillière, 1911, tomo II, pp. 639-643.

Sebastián Yarza, Florencio I. (dir.), *Diccionario griego español*, 2 tomos, Barcelona, Ramón Sopena, 2002.

Sernaro Simarro, Alfonso y Álvaro Pascual Chenel, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Libsa, 2003.

Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir*, n°16, Valencia, 2012, pp. 605-834.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

El coloquio de los perros: creación, deconstrucción e interpretación en la literatura de marginalidad

Marco A. Gutiérrez
Universidad del País Vasco/EHU

1. Introducción

Toda la literatura, por el mismo hecho de serlo, genera, al menos, dos tipos de semiosis: la que suscitan los hechos por sí mismos y aquella a la que da lugar el universo particular creado por el autor, donde los hechos son solidarios de una manera única, diferente. Cierto es que hay obras literarias mejores y peores, más conseguidas y menos, obras en que las partes son más solidarias y otras en las que lo son menos. Baste poner un ejemplo tomado de la novela picaresca. A propósito de *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, comenta Francisco Rico[1], a rebufo de Leo Spitzer: «Quevedo entró a saco en el repertorio de elementos constitutivos del género, dispuesto a competir con el anónimo quinientista y con el sombrío Alemán, para vencerlos a punta de ingenio […]. En Quevedo, incluso la técnica favorita del retrato consiste en quebrar la figura "en un 'mosaico de objetos inconexos' […], nula o escasamente gobernados por un principio unificador».

A su vez, el autor puede intervenir de manera explícita (o implícita) y sugerir unas determinadas claves semióticas que puedan afectar al todo o solo a una parte de la obra. Estaríamos, pues, ante una metasimiosis (o semiosis autorreferencial inducida), que serviría para sugerir y perfilar las otras interpretaciones posibles. El autor, en fin, puede decidir si el macrocódigo literario (digamos, *lato sensu*, 'género literario') que da cobertura interpretativa al lector es único a lo largo de la obra, o bien es diverso y alterna. La existencia de tales macroestructuras y la

1 Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 121.

actitud que ante ellas adopta el autor suele tener un reflejo más o menos explícito a lo largo de la obra en los diferentes niveles del discurso literario, como pueda ser el ideacional, el dispositivo, el léxico, el retórico-poético o el metaliterario. A menudo sucede que el autor no deja señales o indicaciones explícitas suficientes de cuáles son sus 'verdaderas intenciones', entre otras cosas porque una (verdadera) obra de arte tiene tantas 'intenciones', o bien tal 'intencionalidad', es tan densa en sugerencias que precisamente por ello no se puede explicar en el mismo lenguaje en el que se ha sustanciado. Tal circunstancia es precisamente la que justifica una meta-lectura del texto (a menudo *via negationis*) que nos facilite las claves para una segunda lectura, a su vez, meta-semiótica, de tal manera que la inicial dialéctica simétrica a dos bandas *intentio auctoris-operis* / *intentio lectoris* pueda trasformarse en una dialéctica asimétrica a tres bandas *intentio auctoris* / *lectoris* / *operis* tal que, llegado el caso, puedan identificarse correspondencias bilaterales secundarias del tipo *intentio auctoris-lectoris*.

La oportunidad de indagar en todas las posibilidades de semiosis en *El coloquio de los perros* (*CdP*) viene sugerida por las opiniones que dicha obra ha generado y viene generando entre los estudiosos. A mero título de ejemplo valgan las siguientes palabras de Avalle-Arce[2]: «Es, fuera de toda duda, el más audaz experimento novelístico de toda la serie, un triunfo total en todos los sectores y una pequeña obra maestra». Estamos, en efecto, ante una obra de gran complejidad no solo compositiva, sino también temática, lo que obliga continuamente al autor a enfrentarse a problemas de ajustes en varios niveles, por ello, a sortear con éxito cada uno de los escollos que le salen al paso resulta todo un reto. En este sentido también se presenta como un desafío para el lector, y aún más para el estudioso, determinar los elementos ideológicos en disputa sobre los que Cervantes construye la dialéctica que enfrenta a los personajes y los mecanismos literarios que permiten actualizarla hasta dar como resultado una obra literaria fresca en lo que toca a los contenidos y novedosa en lo que concierne a las formas. Sin duda que esta doble tarea puede hacerse de muchas maneras y en buena medida debemos ser conscientes de que toda obra de arte lo es precisamente porque se presta a una constante re-interpretación que actualiza y pone

2 Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), *Miguel de Cervantes, 'Novelas ejemplares' (I-III)*, Madrid, Castalia, 1982, p. 23.

en evidencia nuevas posibilidades de lectura que, a su vez, descubren nuevos recovecos que el autor de forma consciente o inconsciente dejó sugeridos en mayor o menor grado aquí y allá, cada uno de sus componentes es importante y necesario, lo que, en definitiva, le obliga a ser 'solidario' con los demás y con el conjunto. Tal circunstancia justifica en buena medida que el estudioso pueda acercarse a ella y empezar su estudio por donde llegado el caso estime más oportuno, toda vez que antes o después la coherencia de su método ha de mostrarse compatible con la del objeto analizado. Entendemos nosotros, en consecuencia, que esta premisa nos libera de la tarea de justificar a priori si nuestro itinerario de análisis es o no apropiado, o de hacer una crítica previa a otros acercamientos para tratar de mostrar que el nuestro es mejor[3]. Simplemente daremos cuenta de los motivos que nos mueven a elegir el método empleado y dejamos para el lector la tarea de juzgar si se ha realizado de manera apropiada o no.

Entendemos que no le falta razón a Sieber[4] cuando dice a propósito del *CdP* que el episodio considerado más importante de su narración es «el de la bruja Cañizares». Y la justificación que a renglón seguido da es que «Berganza se refiere a este episodio como si fuera el epicentro de su vida». Nosotros estimamos que las valoraciones y justificaciones de Sieber, eximio editor de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, no han errado el tiro; con todo, entendemos que es preciso un análisis detallado del entramado literario que justifique de manera apropiada tales valoraciones. Téngase presente que el famoso episodio del can Berganza, a la sazón protagonista y narrador de la novela, difiere de todos los demás tanto por sus contenidos como por su estructura; por dicho motivo la interpretación de la misma debiera tener en cuenta tal extremo y buscar cuál sea entonces la auténtica intención del autor, pues ello afectaría de pleno a la dialéctica literario-compositiva y el reto interpretativo consistiría en determinar tanto en qué tipo de relación está dicho episodio con el resto de la obra, como, y en no menor medida, el resto de la obra con tal episodio, esto es, en un camino de ida y vuelta.

---

3 Para un estado de la cuestión actualizado y crítico nos remitimos a Jorge García López, *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares'*, Madrid, RAE, 2013, pp. 717-770.

4 Sieber, Harry (ed.), Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2014, II, p. 40. Opinión compartida por otros muchos (véase García López, *Novelas ejemplares*, p. 1089).

2. La gran confesión

Antes de entrar en detalles daremos la palabra a Berganza, el can narrador, quien pasados ya dos tercios de la novela empieza a hacer una confesión en los siguientes términos: «Esto que ahora te quiero contar te lo había de haber dicho al principio de mi cuento, y así excusáramos la admiración que nos causó el vernos con habla» [*CdP*, p. 368][5].

De tales palabras se deduce, en primer lugar, que se trata de una noticia importante la que le va a dar a su hermano Cipión. Pero además debemos colegir que no es el perro como tal, sino el autor, Cervantes, quien ha tomado la decisión consciente de posponer dicha confesión; y, finalmente, nosotros debemos suponer que lo ha hecho porque esta demora en tanto que estrategia compositiva cuadraba de molde a sus intenciones literarias. Por si esto no fuera poco, la autoconfesión de culpa «te lo había de haber dicho al principio» ha de ser puesta en estrecha relación de intenciones con esta otra maniobra de postergación que se hace explícita casi al inicio de la obra:

> BERGANZA.– Mas ahora que me ha venido a la memoria lo que había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar.
> CIPIÓN.– Pues ¿ahora no puedes decir lo que ahora se te acuerda?
> BERGANZA.– Es una cierta historia que me pasó con una grande hechicera, discípula de la Camacha de Montilla.
> CIPIÓN.– Digo que me la cuentes antes que pases más adelante en el cuento de tu vida.
> BERGANZA.– Eso haré yo, por cierto, hasta su tiempo; ten paciencia, y escucha por orden mis sucesos, que así te darán más gusto, si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios [*CdP*, pp. 338-339].

Parece, pues, obvio que Berganza/Cervantes pospone a propósito tal confesión para crear una tensión/interés en el interlocutor/lector. Sea como fuere el pasaje se presta a una doble dialéctica que, por lo que parece, Berganza/Cervantes manejan a su gusto y antojo. En efecto, de

5 Todas las citas del *CdP* están tomadas de *Novelas Ejemplares*. ed. Sieber, (II).

un lado está la sucesión cronológica que genera la flecha del tiempo; y, de otro, el orden literario que determina la oportunidad de narrar los hechos en un lugar u otro de la obra con independencia del momento en el que realmente hubieran sucedido. La primera sucesividad, la estrictamente temporal, es la que justifica el sentimiento de culpa de Berganza cuando pide perdón porque se trata de algo que debiera haber dicho 'al principio' toda vez que se trata del propio nacimiento de él y de su hermano Cipión. Y, por otro lado, la segunda sucesividad, la que se sirve de las licencias compositivas que ampara la *res poetica*, es la que autoriza a Berganza la dilación en dar a conocer tales hechos. Hechas estas aclaraciones podemos señalar la ironía que esconde la última acotación de Berganza: «si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios», pues como Cipión, su hermano, no sabe de qué va el asunto no la puede interpretar de forma apropiada, pues carece de la necesaria contextualización.

Cumpliría ahora intentar dar un paso más y preguntarnos si esto es también un guiño al lector, tal que la función de Cipión sea reflejar la imagen generada por Berganza y proyectarla hacia el lector. Esta suposición en su deriva más elemental creemos que resulta obvia, es una triquiñuela propia de quien conoce bien su oficio para mantener la atención del lector. De hecho, este asunto debía preocuparle mucho a Cervantes, pues en varias ocasiones dentro del *CdP* ridiculiza a poetas y autores de teatro fracasados porque no supieron o no pudieron mantener el interés del público. Con todo, no creemos imposible dar una vuelta de tuerca más al asunto. Es obvio y de sobra conocido que buena parte de los personajes y ambientes retratados en el *CdP* son los que encontramos como materia prima de la novela picaresca propiamente dicha[6]. Sin embargo, parece como si Cervantes quisiera quebrar la tiranía de la flecha del tiempo que informa la sucesividad vital de la novela picaresca, de suerte que el conocimiento de los orígenes, por lo general oscuros, del protagonista han de quedar pronto en evidencia ante los ojos del lector. Así, con esta decisión el autor da pistas sobre sus intenciones últimas: que lo que pudiera parecer en principio una novela picaresca sea finalmente otra cosa, y, por lo tanto, que después de leída la obra haya de ser reinterpretada en su conjunto. El

6 Véase Avalle-Arce (ed.), *Novelas ejemplares*, III, pp. 26-27; Sieber (ed.), *Novelas ejemplares,* II, p. 37.

hecho de que tenga que ser 'reinterperetada en su conjunto' sugiere, a su vez, la oportunidad de que sea (al menos mentalmente) re-leída, si de verdad se quiere llegar al fondo de la intencionalidad literaria que esconde. O, con palabras de Sieber[7], se trata de «una parodia de género picaresco recientemente formulada por Alemán, Martí López de Úbeda y Quevedo». Sea como fuere, hay que reseñar que tal afán de parodiar no es un fin en sí mismo, sino más bien un medio para sobrepujar dicho género con el objeto de alcanzar mayores cotas literarias, experimento estético al que Cervantes muestra una marcada inclinación.

Antes de profundizar nos parece oportuno dejar constancia de los aspectos básicos que configuran el armazón sobre el que se asientan los diferentes tipos de semiosis a los que da lugar una obra literaria. El elemento básico que debemos tener en cuenta es la ideología de fondo que sustenta las acciones y opiniones de los personajes y, en la medida de lo posible, su grado de compatibilidad con la del propio autor de la obra. Al inicio de un trabajo intitulado «Religión y literatura» hace Eliot[8] la siguiente observación de no poco calado: «la crítica literaria debe complementarse con una perspectiva crítica que parta de una posición ética y teológica definida. La crítica literaria solo será sustantiva en la medida en que, en cada época, exista un punto de partida común en lo tocante a los asuntos éticos y teológicos». La consideración precedente resulta de vital importancia para un apropiado análisis de la obra que nos ocupa, pues solo teniendo presente como telón de fondo la ética y la teología de la época se puede entender en qué consiste la literatura que quiso o pudo hacer Cervantes, sobre todo en el *CdP*[9].

7 Sieber (ed.), *Novelas ejemplares*, II, p. 37.

8 T. S. Eliot, «Religión y literatura», en *La aventura sin fin*, Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 265.

9 Téngase presente como punto de partida que estamos ante una 'novela ejemplar'. Sobre el alcance concreto del adjetivo 'ejemplar' se ha escrito mucho (véase para una síntesis crítica García López, *Novelas ejemplares*, pp. 764-770); no es este el momento de entrar en detalles, aunque sí nos parece oportuno señalar que en el caso que nos ocupa dicho adjetivo bien pudiera amparar una dialéctica ético-estética (García López, *Novelas ejemplares*, pp. 768-769).

3. Ideología ética y estética: círculos viciosos / virtuosos

En un momento determinado Cervantes pone en boca de Cipión las siguientes consideraciones meta-literarias:

> Por haber oído decir que [dijo[10]] un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto [*CdP*, p. 335].

Estas palabras merecen un análisis algo más detallado pues tras ellas se esconden muchas de las claves que pueden ayudarnos a hacer una recta interpretación de la acción literaria que ahora nos ocupa. En primer lugar la alusión a Juvenal (*Sátiras* 1,30: «*difficile est saturam non scribere*») es evidente que se utiliza para justificar el final del parlamento precedente de Berganza, donde amaga con contar cierto tipo de historias, pero aborta tal intento:

> ¡Oh, qué cosas te pudiera decir ahora de las que aprendí en la escuela de aquella jifera dama de mi amo! Pero habrelas de callar, por que no me tengas por largo y murmurador [*CdP*, p. 335].

Pero la clave literaria está en la contestación: «consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre». Mucho nos tememos que aquí quien en verdad toma la palabra sea la conciencia de Cervantes (nótese que habla Cipión, no Berganza, el protagonista narrador), que se debate entre la Scylla de la murmuración y la Charybdis de la luz, optando finalmente por la vía intermedia: murmurar (solo) un poco de luz[11]. No

---

10 Esta palabra, requerida por la lógica gramatical, falta en la edición de Sieber (*Novelas ejemplares*, II, p. 335), pero no, por ejemplo, en la de García López (*Novelas ejemplares*, p. 551).

11 Cervantes en la segunda parte de su *Don Quijote* (cap. 6) pone en boca del protagonista las siguientes palabras: «Al caballero pobre no le queda otro camino […] sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés y comedido y oficioso, no soberbio, no arrogante, no murmurador» (*Novelas ejemplares,* II, p. 335, n. 27) recuerda que en las cofradías religiosas de penitencia existían dos tipos de hermanos: los de *luz*, que alumbraban con hachas y cirios, y los de *sangre*, que se imponían castigos con disciplinas de abrojos y canelones.

quisiéramos desviarnos mucho de nuestro objetivo, pero no nos resignamos a hacer la siguiente observación de detalle: Cervantes critica la murmuración que genera la risa de muchos, esto es una risa que fácilmente puede degenerar en risotada. En el *CdP* no hay ninguna escena donde esto suceda propiamente, cosa que no ocurre en novelas propias del género picaresco. Valga el siguiente ejemplo, entre otros muchos posibles, tomado de *El Buscón* de Francisco de Quevedo[12]: «Supo pues, don Diego el caso y enojóse conmigo, de manera que obligó a los huéspedes, que, de risa, no se podían valer, a volver por mí». No debiera sorprendernos, a su vez, este otro pasaje de *El Buscón*[13]: «Al fin, con todo cuanto andaban royéndome los zancajos, nunca me faltaron, gloria a Dios», donde la expresión 'roer los zancajos', como aclara el editor en nota, «era un modismo, hoy desusado, por 'murmurar'».

La importancia de esta dinámica en el *CdP* es tan grande que Cervantes deja claras muestras de la dialéctica entre el círculo vicioso al que pertenece la murmuración y su contrario, el círculo (ejemplar) virtuoso de la moderación. Veamos con algo más de detalle las líneas maestras de cada uno de ellos. La murmuración es hija de la ociosidad, a la que Cervantes define (aunque no es una idea suya original) como 'la madre de todos los vicios':

> BERGANZA.– que la ociosidad, raíz y madre de todos los vicios, no tenía nada que ver conmigo [*CdP*, p. 339].

Pero es en el parlamento que sigue donde mejor se muestra la ideología al respecto:

> BERGANZA.– Ya hemos dicho que no hemos de murmurar.
> CIPIÓN.– Sí, que yo no murmuro de nadie.
> BERGANZA.– Ahora acabo de confirmar por verdad lo que muchas veces he oído decir. Acaba un maldiciente murmurador de echar a perder diez linajes y de calu[m]niar veinte buenos, y si alguno le reprehende por lo que ha dicho, responde que él no ha dicho nada […]. A la fe Cipión, mucho ha de saber, y muy sobre los estribos ha de andar el que quisiere sus-

12 Francisco de QUEVEDO, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1990, p. 121.

13 QUEVEDO, *El Buscón*, 1990, p. 82.

> tentar dos horas de conversación sin tocar lo límites de la murmuración [*CdP*, p. 344].

No es este al caso de agotar todos los contextos sobre dicho asunto; baste añadir este último donde la murmuración entra en competencia (desleal) con la filosofía:

> Cipión.– ¿Al murmurar llamas filosofía? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, la maldita murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores [*CdP*, p. 349].

La dialéctica implícita de las citas precedentes se entenderá mejor si se contrasta con la confesión que sobre este asunto hace la bruja Cañizares:

> Rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada: las apariencias de mis buenas obras presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas [*CdP*, p. 372.].

Las palabras precedentes no solo evidencian las intenciones que guiaban los pensamientos y comportamientos brujeriles, sino que también sirven para poner tierra de por medio entre la Cañizares narradora y el Berganza narrador diferido del relato de la Cañizares. Grande es la gravedad de estas actitudes vitales tan encontradas, hasta el punto de que un poco más adelante Cipión, hermano de Berganza, se distancia del mundo brujeril llegando a renegar y a abominar de su madre:

> Así, que la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montiela tonta, maliciosa y bellaca, con perdón sea dicho, si acaso es nuestra madre, de entrambos o tuya, que yo no la quiero tener por madre [*CdP*, p. 380].

Como es bien conocido, esta situación de extrema desafección filial es uno de los ejes vertebradores de una novela picaresca; aquí queda simplemente enunciado, no se lleva al diván para indagar los traumas que de ello pudieran seguirse.

La actitud ética ante la murmuración que encontramos en el *CdP* parece que queda bastante clara. Ahora bien, podríamos preguntarnos

por qué pone Cervantes tanto interés en explicitar y criticar la murmuración y sus nefastas consecuencias. Sospechamos que en tanto que autor el Manco de Lepanto había tomado bien el pulso a las costumbres y vicios más extendidos en la sociedad y, por ello, era plenamente consciente de que so capa de 'murmuración' podían esconderse otras muchas cosas, algunas incluso inconfesables y, a buen seguro, poco recomendables, pues con ello no se daba buen ejemplo. Sabía que jugaba con fuego, por lo tanto era preciso no sobrepasar ciertos límites, ni en el fondo ni en la forma, para no granjearse el rechazo de una parte de los potenciales lectores.

No es el caso que nos alarguemos en consideraciones generales, pero tampoco quisiéramos pasar por alto aquellas que conciernen más o menos directamente al contexto brujeril, que es, en definitiva, el que justificaría todo este elenco de argumentos al respecto que encontramos en el *CdP*. Para centrar el asunto en los términos que aquí nos interesan aludiremos básicamente en lo que sigue al contexto social en el que la brujería tenía sus principales manifestaciones.

En el momento en el que se escribe el *CdP* (publicada, como el resto de las *Novelas ejemplares*, en 1613[14]) se daban varias circunstancias que han de ser tenidas en cuenta. Por un lado[15], en la primera década del siglo XVII se produjo un creciente interés por la brujería. Pero no era algo nuevo, pues a mediados del siglo XVI se había hecho particularmente famoso el caso de las Camachas de Montilla, conocido casi de primera mano por Cervantes ya que había estado allí en 1592, lo que seguramente le permitió ponerse al día de todas las noticias y rumores que circulaban al respecto, y que debió de tomarse con gran interés, tanto porque el tema le interesaba, como porque seguramente enseguida se percató de sus posibilidades literarias. Se pregunta Huerga al inicio de su documentado artículo «El proceso inquisitorial contra la Camacha» (p. 454): «El planeamiento del problema es en extremo sencillo: ¿noveló Cervantes un tema histórico o se trata de una invención suya?». Al parecer, comenta un poco más adelante Huerga (p. 455): «las fuentes que los cervantistas han descubierto y en las que han bebido son, por lo ge-

14 Sin embargo, no se sabe, ni parece que sea posible conocer, la fecha de composición, que los estudiosos establecen entre 1603 y 1610 (véase GARCÍA LÓPEZ, *Novelas ejemplares*, pp. 728-730).

15 Véase SIEBER, *Novelas ejemplares,* II, p. 372, n. 111.

neral, turbias». Tan turbias que, a pesar de que el vulgo llegara a llamar Camachas (que como tal era en principio un mote, no un apellido) a todas las hechiceras, lo cierto es que la Inquisición solo abrió expediente a una de ellas, a Leonor Rodríguez. Y lo que a nosotros más nos importa (p. 456): «La verdad pura y desnuda […] no da piedras para erigir a *la Camacha* un monumento de gran hechicera, o, por lo menos, más alto que el que merecen las demás». Tal circunstancia histórica no impide, a su vez, que «en la imaginación del vulgo y en la novela cervantina se le otorgue papel de protagonista principal» (p. 456). Que el Santo Oficio no soltara prenda no amilanó a Cervantes, tal vez de hecho contribuyera a espolear su imaginación.

Parece ser, según consta en la documentación[16], que Leonor Rodríguez, *la Camacha* (dicho sea de paso, analfabeta) ingresó en la cárcel del Santo Oficio en el verano de 1570, donde confesó sus delitos hechiceriles y acusó a terceras personas de lo mismo, pero ninguna de ellas recibió tanta penitencia y castigos como ella. Fue condenada a salir al *auto público de fe* el ocho de diciembre de 1572[17]: «Ayer, día de Nuestra Señora de la Concepción, se celebró *auto público de la fe* […], con mucha conformidad y con gran concurso de gente». No poco debía interesar a Cervantes que este asunto tuviera tanta repercusión social, a pesar de que –como apostilla Huerga (p. 461)– Leonor Rodríguez fue «sambenitada por el vulgo con una leyenda negra de la que no es acreedora, sino injustamente imputada […]. Y que el asunto de las brujas de Montilla que tanto hizo bregar a los inquisidores cordobeses, terminó en aguas de borrajas».

Se hace preciso completar los datos precedentes con unas breves acotaciones generales sobre el devenir histórico-social del problema hechiceril[18]. En 1610, poco antes de que se publicara el *CdP*, fueron quemadas en la hoguera seis mujeres (y cinco más en efigie) acusadas de brujería en Logroño, espectáculo al que asistieron unas 30.000 per-

16 Véase Álvaro Huerga, «El proceso inquisitorial contra *La Camacha*», en *Cervantes, su obra y su mundo (Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes)*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, Madrid, 1981, p. 457.

17 Huerga, «El proceso inquisitorial», p. 460, n. 17.

18 Parte de los datos utilizados para esta reflexión, y otros más sobre dicho asunto, están documentados en el trabajo de Carmelo Lisón Tolosana, «Racionalidad e inquisición en el Siglo de Oro», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 69, 1992, pp. 67-82.

sonas. Ello quiere decir que se trata de un 'drama personal', ante el cual nadie parecía quedar indiferente, por más que las opiniones estuvieran divididas. División de opiniones, que seguramente era, a su vez, otro drama, en este caso social, o susceptible de generar discordias entre las población, sobre todo porque en tales casos la murmuración, las falsas acusaciones, los sobornos, las enemistades y otras tantas cosas por el estilo debían estar a la orden del día, hasta el punto de generar continuas contradicciones en las confesiones de acusados y testigos, y, con frecuencia, arrepentimientos de falsedad por parte de los propios testigos. Todo ello podía conducir a una especie de 'guerra civil' donde las palabras eran las armas con que se eliminaba al enemigo. No es de extrañar, por tanto, que la sociedad buscara un antídoto a la altura de las circunstancias: «la Suprema, estimulada por Salazar, tomó decisiones positivas, fecundas, racionales que beneficiaron a la Humanidad»[19]. El método de trabajo de dicho personaje y su perspicacia le permitieron llegar a conclusiones que chocaban frontalmente con la *vox populi* (que a buen seguro en este caso no era *vox Dei*). En 1611 empieza su indagación sistemática y tras varios años, cientos de personas interrogadas y miles de folios redactados en sus informes concluye[20]:

> No he hallado certidumbre ni aun indicios de lo que colegir algún acto de brujería que real y corporalmente haya pasado en cuanto a las idas de aquelarres, existencia de los daños, ni los demás efectos que refieren […]. Saco de las averiguaciones que no hubo brujas ni embrujados en el lugar hasta que se comenzó a tratar de escribir de ellos.

No es preciso decir que un 'informe pericial' tan sesudo (valga decir científico) convierte, aunque sea a posteriori, al *CdP* en un canto a la libertad y a la dignidad de las personas como tales, y a su derecho inalienable a no ser víctimas de un juicio de prejuicios (jucio popular), sino, llegado el caso, solo y exclusivamente a un enjuiciamiento con todas las garantías procesales que la ocasión requiere. En otras palabras, que tomamos ahora prestadas de Cardini[21]:

---

19 Lisón, «Racionalidad e inquisición en el Siglo de Oro», p. 82.

20 Lisón, «Racionalidad e inquisición en el Siglo de Oro», p. 78.

21 Franco Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, 1982, p. 9.

> La inclinación al mundo mágico y sus ilusiones parece nacer del fondo más amargo de la condición humana: la conciencia de la soledad, el tedio de la existencia, la angustia de la muerte y, más allá de ésta, de la nada, el miedo al dolor físico y al sufrimiento espiritual, la inseguridad y la debilidad, el deseo de fuerza y poder, la nostalgia de la juventud, el anhelo de placeres, la envidia, la vileza, el amor insatisfecho, el odio.

Si tenemos en cuenta que la España de estos primeros años del siglo XVII era ya un Imperio con un tejido social en descomposición, que vivía más de apariencias que de realidades, el episodio de la Camacha es una metáfora de la vida de aquella época. Cervantes trató de hacer de la necesidad virtud, así el arte (su arte) se adelantaba en su diagnóstico a los peritos teólogos/inquisidores. Y si volvemos por unos momentos a las palabras antecitadas de Eliot será fácil entender la oportunidad de establecer una relación entre murmuración y tiempo, tal que la no dilapidación del tiempo, esto es la brevedad en el relato, la sobriedad en las formas y la densidad en el contenido sean los elementos esenciales del 'círculo virtuoso' que informa el quehacer literario de Cervantes. De todos ellos el que se repite de manera explícita en un mayor número de ocasiones es el de la brevedad. Nosotros lo hemos documentado en más de una docena de ocasiones y cada vez con un enunciado formal diferente, a veces más explícito, a veces menos, pero siempre con una decidida voluntad de atajar el vicio de la locuacidad. Unos pocos ejemplos serán suficientes, pues hablan por sí mismos:

> Berganza.– [Al final de un largo parlamento] ¡Oh que de cosas te pudiera decir ahora de las que aprendí en la escuela de aquella jifera dama de mi amo! Pero habrelas de callar porque no me tengas por largo y por murmurador [*CdP*, p. 335].

Eso es morderse la lengua, ciertamente. Nótese, por otro lado, que la mayor parte de las veces es Cipión quien hace referencia explícita a la brevedad, como si se pusiera a la vez en el lugar del autor y del lector:

> Cipión.– Sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres [*CdP*, p. 339].

Y en otro momento:

> CIPIÓN.– Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento; y adelante y no hagas soga, por no decir cola, de tu historia [*CdP*, p. 350].

La brevedad, a su vez, va de la mano de la concisión, que tiene un fiel aliado en los refranes. Un ejemplo de carácter dialógico bastará para matar dos pájaros de un tiro:

> BERGANZA.– ¡Mucho pueden las dádivas, Cipión!
> CIPIÓN.– Mucho. No te diviertas; pasa adelante.
> BERGANZA.– Acuérdome que cuando estudiaba oí decir al prece[p]tor un refrán latino, que ellos llaman adagio, que decía: *Habet bovem in lingua* [*CdP*, p. 352].

Llegados a este punto es preciso hacer una primera consideración *via negationis*. Todos los ejemplos citados están sacados de las historias que preceden al extenso parlamento-narración de la Camacha, donde se da la circunstancia de que no hemos documentado ninguna observación de este tipo. Sin embargo, una vez acabado dicho pasaje, volvemos a encontrarnos consideraciones sobre la brevedad narrativa. Veamos algunas muestras de ello:

> BERGANZA.– Mas por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día, si es que ha de haber otro día en que nos comuniquemos [*DdP*, p. 388].

Y un poco más adelante:

> BERGANZA.– Lo que en él me ha sucedido no es tan poco que no haya menester espacio para cantallo […]. Perdóname, porque el cuento es breve, y no sufre dilación, y viene aquí de molde [*CdP*, p. 389].

Y finalmente,

> BERGANZA.– Dos cosas no más, con que daré fin a mi plática, que ya me parece que viene el día [*CdP*, p. 392].

No creemos superfluo reseñar aquí que el detalle y la narración minuciosa en obras señeras del género picaresco es una característica que

no ha pasado desapercibida a los estudiosos modernos. A ella alude Francisco Rico al menos en media docena de ocasiones en su conocida monografía *La novela picaresca y el punto de vista*. En la primera de ellas (p. 22) hace una cita tomada del *Lazarillo de Tormes* donde se alude expresamente al relato por lo menudo y con orden: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate *el caso* muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona».

No es menester insistir más en ello. Vayamos ahora con la ética que anima a los personajes en lo que hace a su modo de actuar propiamente dicho, no al modo de decir o pensar. Lo que encontramos destacado en todos ellos, de una u otra manera, es justamente la falta de ética. Ausencia de la que son conscientes en la medida en que tratan de simular lo contrario de lo que realmente pretenden o de disimular los hechos que en realidad acontecen. El que Cervantes insista tanto en la brevedad del relato seguramente que se debe también al hecho de que quienes amparan sus acciones en una falta de ética solo tienen un 'crédito narrativo' limitado, pues llega un momento en que sus fechorías son solo un episodio más con unas pautas de comportamiento conocidas y un final fácil de predecir en la mayor parte de los casos. No hay 'drama literario' propiamente dicho, toda vez que su ideología ética/religiosa no deja lugar para un arrepentimiento, conversión, redención o ejemplaridad digno de ser narrado con suficiente autonomía artística. Paradigmáticas son al respecto las conductas que muestran los personajes de los primeros relatos del *CdP*: así, por ejemplo, el 'soldado fanfarrón' que soborna a terceros para aparentar una valentía falsa; o bien, los pastores que matan a las mejores ovejas fingiendo que ha sido el lobo, para quedarse finalmente con la mejor tajada y ofrecer al amo los despojos.

Ya hemos señalado más arriba que Cervantes/Berganza justifica la demora en contar la verdad sobre el origen y nacimiento de los perros porque eso acrecentaría el interés de su interlocutor/lector por la historia [*CdP*, p. 339].

Ciertamente que esto sería una razón, aunque sea hasta cierto punto inducida. Hemos dicho también que podría ser una manera sutil de contravenir las reglas del género. Pero creemos que ahora podríamos llevar las cosas un poco más lejos. Para ello haremos la siguiente consideración: si es cierto que el episodio de la bruja Cañizares es el epicentro narrativo de la novela, entonces el lugar que ocupa ha de obedecer a al-

gún motivo estructural y tener su explicación como estrategia compositiva. Si hubiera aparecido al final bien hubiéramos podido pensar que la causa era metaliteraria, se buscaría que la obra terminase con su clímax, como si con ello se pretendiera una 'redención' del personaje (o lo que representa), pero no es el caso; de hecho, todo parece indicar que por sí misma dicha narración hubiera podido aparecer en cualquier lugar, lo que nos reafirma en nuestra suposición de que la ocasión y el lugar donde se inserta no son casuales. Difícil tarea sería adivinar cuántos y cuáles fueron los motivos que llevaron a Cervantes a tomar tal decisión. Pero no es una semiosis ilimitada (o descontrolada) lo que buscamos desencadenar aquí, simplemente queremos reseñar que la ideología ética que subyace a los personajes que aparecen en las historias que preceden a la de la bruja Cañizares y sus comadres es diferente de la que alienta la vida y los comportamientos de los personajes de las que siguen.

Veamos el detalle. En uno y otro caso tales personajes aparecen como marginales; pero los primeros lo hacen a título personal, son ellos los que deciden ser y tener comportamientos marginales, los que alejan y expulsan cualquier residuo de conciencia ética. En los otros, en cambio, las circunstancias son por completo diferentes. Así, un gitano no roba por decisión propia y necesidad personal, roba por presión racial, los de su etnia se han profesionalizado en ello, lo llevan en la sangre:

> Sus muchas malicias, sus embaimientos y embustes, los hurtos en que se ejercitan así gitanas como gitanos, desde el punto casi salen de las mantillas y saben andar […] Ocúpanse, por dar color a su ociosidad, en labrar cosas de hierro, haciendo instrumentos con que facilitan sus hurtos [*CdP*, pp. 380-381].

Y un poco más adelante les llega el turno a los moriscos, de los que bien podría decirse que eran los marginados entre los marginados, tanto que serían expulsados de España a partir de 1609[22]. No deja de ser irónico, en fin, que en un momento determinado llegue a calificarlos Berganza de 'buena gente', que realmente debían serlo comparados con los

22 Las relaciones entre los moriscos y los cristianos fueron empeorando a lo largo del siglo XVI hasta desembocar en la rebelión de las Alpujarras, que, como es bien sabido, tuvo un dramático final. Finalmente, serían expulsados en virtud de una serie de decretos promulgados entre 1609 y 1613.

rufianes que desfilan en las historias que preceden a la narración de la bruja Cañizares: «Y así, oye en general lo que yo vi y noté en particular de esta buena gente» [*CdP*, p. 383].

Cervantes reserva para el final a los automarginados, aquellos a los que dejan fuera del trajín de cada día sus manías o su locuras particulares, que se convierten en su ética y su religión personales: un poetastro fracasado; un alquimista soñador que –como sucede siempre en estos casos– cree estar a punto de encontrar la inencontrable piedra filosofal; un matemático alucinado que busca imposibles como descubrir la cuadratura del círculo; o bien, un arbitrista fuera de la realidad que elabora un memorial donde se pide a los súbditos de Su Majestad que ayunen una vez al mes y que dicho ahorro, estipulado en un real por cada una de las tres millones de personas potencialmente afectadas, sea donado a las arcas reales, contribuyendo así tanto al sostenimiento del estado como a la mejora de su propia salud personal.

No podemos pasar por alto, a su vez, la estrecha relación estructural que hay entre la brevedad de tales relatos y la 'semiosis ilimitada' que podrían generar. En efecto, en su magistral estudio sobre el 'discurso alquímico' Umberto Eco[23] muestra cómo la semiosis de los textos herméticos es ilimitada e incontrolada. No resulta, por tanto, casual que Cervantes narre las peripecias de un alquimista. Uno y otro discurso, el de la picaresca y el hermético se ofrecen así como los 'opuestos literarios', cada uno por motivos diferentes, al discurso de la 'marginalidad hechiceril': este último, susceptible de una semiosis abierta, aunque controlada, al enfoque retórico que genera la dialéctica verdad/realidad aventajaría así a los otros dos en cuanto a potencial literario, tanto en lo que hace a la expresividad de la forma, como en estructura del género. En efecto, la semiosis del género picaresco resultaba limitada; y, a su vez, la del género hermético (de la que el discurso alquímico se ofrece como representante prototípico) tenía serios riesgos de quedar fuera de control porque la distancia entre la *intentio operis* (o/y *auctoris*) y la *intentio lectoris* podía estar mediada por un hiato interpretativo insalvable, sin apenas resquicios para que hechos tan intricados fueran comprendidos hasta el punto de producir un razonable deleite.

23 Umberto Eco, «El discurso alquímico y el secreto diferido», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pp. 81-100.

4. Ideología en la narración de la bruja Cañizares

El relato de la bruja Cañizares tiene ciertas peculiaridades que lo diferencian del resto de historias que se cuentan en el *CdP*. Ya hemos señalado que el lugar que ocupa no es esperable desde el punto de vista estrictamente cronológico. Tampoco parece que en dicho relato los narradores mediados (y a la vez oyentes) parezcan verse afectados o interesados por condensar aquellas partes de la narración que pudieran resultar demasiado pesadas. El caso es que en dicho episodio la ideología que se presenta como telón de fondo sobre el que se proyectan los hechos narrados también es peculiar, pues se trata de una serie de creencias amparadas más bien por supuestos teológicos que éticos. Esta circunstancia nos obliga a hacer un doble análisis. En primer lugar es preciso determinar qué supuestos teológicos son los que alientan las actitudes de los personajes que aparecen en este episodio. Y, en segundo lugar, debemos contrastarlas con las actitudes éticas que hemos detectado en el resto de episodios. El objetivo último es encontrar los motivos que llevaron a Cervantes a contraponer uno y otro tipo de actitudes, las posibilidades de comparar los principios de ambas y, en la medida de lo posible, la finalidad literaria que perseguía.

Vayamos con la primera tarea. Particular interés tienen para nosotros las siguientes palabras de la Cañizares acerca de la Camacha, donde trata el tema de la posibilidad de convertir 'hombres en animales / bestias':

> Tuvo fama que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga, porque lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían los hombres de manera a que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias [*CdP*, p. 369].

Nótese que la cita precedente muestra de forma clara la división de opiniones que suscitaba la posibilidad de metamorfosear a una persona en un animal: el pueblo 'creía' que la Camacha 'convertía los hombres en animales'; en cambio, 'los que más saben', esto es, los doctos teólogos, consideraban que tales hechos eran más bien apariencias: 'parecían bestias'. Debemos aclarar, no obstante, que las opiniones de los teólogos

sobre este asunto no siempre eran coincidentes; de hecho, en ocasiones se muestran vacilantes. Interesa aquí esbozar una de esas opiniones alternativas, que nos parece especialmente oportuna si tenemos presente no solo que en el ejemplo que acabamos de citar se alude a un hombre metamorfoseado en asno, sino también porque el propio Cervantes cita expresamente en el *CdP* la obra del escritor romano Apuleyo (s. II d.C.) intitulada *El asno de oro*, donde el protagonista sufre dicho tipo de trasformación. Merece la pena recordar la opinión que sobre dicha obra tenía san Agustín (s. IV), coterráneo de Apuleyo y uno de los Doctores más ilustres de la Iglesia cristiana: «Sin embargo, no se hacía su mente bestial, sino que conservaban la razón humana, como escribió Apuleyo en su libro *El asno de oro*, que le ocurrió a él mismo: habiendo tomado una vez un veneno, cuenta o finge que se convirtió en asno sin perder su mente humana» [*asinus fieret aut indicavit aut finxit*][24].

Y a continuación el propio san Agustín (18,18) da una explicación teológica de no poco alcance:

> Cierto que estas cosas son o falsas o tan extraordinarias que con razón no son aceptadas. Sin embargo, hemos de creer con toda firmeza que el Dios omnipotente puede hacer cuanto quiera, sea para premiar, sea para ayudar, y que los demonios no obran nada según el poder de su naturaleza (ya que ellos son también criaturas angélicas, aunque malignas por su propio pecado), sino lo que les permita Aquel cuyos designios ocultos son muchos, aunque ninguno injusto. Ciertamente tampoco los demonios producen naturaleza alguna si al parecer realizan prodigios semejantes a los que estamos examinando; sí, en cambio, trasforman aparentemente las cosas realizadas por el Dios verdadero, y hasta tal punto que quedan desconocidas.

A propósito del episodio del *CdP* que ahora nos ocupa comenta Lara Alberola[25]: «Pero no hay una correspondencia entre la teoría y la acción de la novela». Esto es cierto solo si se piensa que había una única opinión

---

24 Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios*, Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006, 18,18, p. 754.

25 Eva Lara Alberola, «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos», *Anales Cervantinos*, XL, 2008, p. 152.

autorizada, cosa que no es verdad, como acabamos de mostrar. Por ello, lo que a nosotros nos parece pertinente es dejar constancia de que dicha 'contradicción' es más bien aparente, de suerte que los supuestos 'teológicos' que sustentan la novela no pueden considerarse como heréticos, sino simplemente como discutibles, o, en el peor de los casos, como heterodoxos. Pero bien sabía Cervantes que precisamente era esa situación límite la que resultaba más prometedora desde el punto de vista literario. Y esto en varios niveles, como iremos viendo a los largo del presente trabajo. Lara Alberola (p. 152) completa las palabras que acabamos de citar con esta apreciación de gran trascendencia en lo que hace a la dinámica de la obra: «es decir, el autor no disipa las dudas; más bien contribuye a sembrarlas». Este comentario en su literalidad tendría sentido si estuviéramos ante un tratado teológico, o bien Cervantes hubiera sido llamado a capítulo por la Inquisición, pero en lo que concierne a intencionalidad literaria carece de sentido. Nosotros nos inclinaríamos a hacer la interpretación contraria: Cervantes no busca disipar dudas, sino más bien tender puentes entre los superpoderes que se atribuyen a las hechiceras/brujas y los hechos sorprendentes de los que él deja constancia en la obra, de suerte que el lector no los rechace tan de plano y desde el primer momento no dé una oportunidad a la *ratio literaria*, donde todo es posible llegado el caso, es decir, si el autor es capaz de usar el artificio literario con tal habilidad que el lector se deje llevar desde el mundo real externo al mundo literario de la ficción sin que ello le haga renunciar de sus creencias, esto es, esquivando el riesgo de apostasía (virtual). Así pues, el autor no quiere demostrar que es un hecho real la metamorfosis de hombres en perros que hablan, entienden y razonan, solo quiere mostrar que pueden fingirse unas apariencias de tales hechos, aceptables si el artificio es bueno y los fines no entran en contradicción con creencias religiosas o postulados teológicos.

Veamos ahora lo que ocurre entre bambalinas. El principal mecanismo mediante el que la *ratio poetica* aprovecha las vacilaciones de la *ratio theologica* para salir triunfante como *ratio litteraria* es precisamente evitar en la medida de lo posible que concurran en sucesión de continuidad o contigüidad secuencias o/y argumentos lógico-causales. Toda la estructura del *CdP* está al servicio de esta máxima retórico-dialéctica. Y que de ello debía tener conciencia Cervantes lo demuestra el siguiente comentario al que hemos aludido un poco más arriba, donde se insiste en el 'orden', que no es otro que el que responde a la *ratio poetica*:

> Berganza.– Eso haré yo, por cierto, hasta su tiempo; ten paciencia, y escucha por orden mis sucesos, que así te darán más gusto, si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios [*CdP*, p. 339].

No deja de ser curioso, o incluso paradójico, que la *ratio poetica* de Cervantes y la *ratio theologica* de san Agustín coincidan en una actitud de cierta indeterminación ante la eventualidad de una metamorfosis. Parece (más que) probable que Cervantes no creyera a pies juntillas lo de la metamorfosis. Sin embargo, nos podríamos preguntar por qué no buscó de forma explícita una alianza entre la *ratio poetica* y la *ratio theologica*. Aquí la disyuntiva sería si el espíritu de los tiempos la hacían ventajosa o no en relación a la *ratio litteraria* propiamente dicha. En lo que sigue intentaremos explicamos. La *ratio poetica* justificaría una dramatización del rito de trasformación, donde la *ratio theologica* podría quedar a salvo con la condición de no paganizar la *performance*. Ahora bien, la *ratio litteraria*, entendiendo por ella la que afecta al perfil que ofrece la obra en cuanto género literario y todo lo que ello implica, presenta otros requisitos y condiciones que no son fácilmente compatibles con la *ratio theologica*. Este sería justo el problema que subyace a la segunda gran razón por la que nosotros pensamos que Cervantes pudo renunciar a dejar constancia explícita, en palabras y hechos, de la metamorfosis canina que anima su *CdP*.

Es, en efecto, un hecho estudiado que las llamadas 'novelas' grecolatinas de época clásica tenían más bien una finalidad lúdica, de evasión, que venía propiciada por el tono cómico o/y satírico con el que se adornaban los hechos mágico-religiosos y las supersticiones que sobre este tipo de creencias existían de manera bastante generalizada[26]. Este telón de fondo implicaría que si Cervantes hubiese optado por una actitud crédula invitaría así de manera más o menos explícita a que su obra se leyera bajo el prisma de lo satírico o bien de lo mágico-religioso, según intereses e intenciones. Sin embargo, no parece que él quiera crear un 'perro de oro' ni contar un hecho milagroso en tanto que apología religiosa o panegírico de un santo. La *ratio litteraria* no supone 'desorden', entendido como contradictoria ambigüedad sin control o enojosa pa-

26 Véase Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, pp. 369 y ss.

radoja, sino que más bien busca ampliar las posibilidades interpretativas sin caer en el riesgo de una indeseable semiosis ilimitada o cortocircuitada, a las que nos hemos referido un poco más arriba.

Las siguientes palabras de Jakobson[27] creo que justifican sobradamente (*mutatis mutandis*) la pertinencia e interés de la deriva metodológica por parte de Cervantes que nosotros proponemos, tanto en sus planteamientos teóricos como en su metodología práctica:

> La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía […]. Al mensaje con doble sentido corresponden un doble destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida, como claramente aparece en los preámbulos de los cuentos de varios pueblos, así por ejemplo en el exordio habitual de los narradores mallorquinos: "Això era i no era".

Este planteamiento cuadra perfectamente al *CdP*, y, de hecho, si queremos podríamos ser algo más concretos: uno de los procedimientos más eficaces para que la dialéctica del razonamiento lógico-causal avance sin caer en enojosas contradicciones y sucumba ante eficaces contraargumentos es contextualizar los hechos fuera de su ámbito de actuación, donde las relaciones causa-efecto no tienen unas implicaciones tan directas y unas consecuencias tan inexorables; por ello, el ambiente onírico resulta particularmente apropiado en estos casos, y se muestra como una eficaz estrategia complementaria de la alteración del orden en lo que toca a desactivar todo proceso que tenga como objetivo un implacable análisis lógico de los hechos.

5. Problemas de género literario

De lo que hemos dicho en el apartado anterior podría concluirse que toda la novela ha de considerarse en realidad como un decorado, puro artificio, de tal manera que cada parte ha de ser solidaria con las demás y cada juntura ha de estar muy bien ejecutada, porque el más

27 Roman Jakobson, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 382-383.

mínimo fallo particular podría dar al traste con todo el conjunto. Tal aserto tiene muchas implicaciones de diversa índole y de diferente calado. Solo nos referiremos a algunas de ellos, en particular a las que afectan a aquellos factores sobre los que se asienta la asignación del género literario dentro de un análisis gestáltico, donde las referencias que entran en juego para establecer contraposiciones perceptivo-interpretativas son el fondo, la figura y la frontera[28].

Para dejar constancia de que el 'género literario' es un elemento frontera (perceptivo-interpretativa) sometido a vaivenes constantes bastará con que mencionemos la siguientes consideraciones que encontramos en *El asno de oro* de Apuleyo[29]: «Ahora, querido lector, ten presente que estás leyendo una tragedia, no un cuento; dejemos las sandalias y calcemos el coturno».

Volvamos ahora a la obra que nos ocupa, pues ya estamos en condiciones de juzgar con criterio el alcance de la primera parte del título que figura al inicio de la misma: «Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza». Dicho de otro modo, no estamos ante un género único, y menos ante una novela picaresca monológica. No se olvide, para empezar, que dentro de la obra encontramos entremezclados otros subgéneros. Baste citar el siguiente comentario de Riley al respecto[30]: «La trayectoria conceptual de las asociaciones genéricas, pues, ya se ha resuelto en *disparate* o *fantasía/cuento de niños o conseja de vieja/fábula esopiana/novela*. Y no solo 'novela', sino 'novela clave'». Un poco más adelante este mismo estudioso (p. 87) hace un interesante comentario sobre la mixtura de géneros en el *CdP*: «Como se sabe, *El coloquio de los perros* es también un comentario crítico sobre la novela picaresca […]. Siendo explícita la reminiscencia del *Asno de oro*, además, no carece de interés que la única vez en que aparece la palabra 'pícaro' en *El coloquio* sea en la frase "rebuzne el pícaro"».

---

28 Algunos autores, como por ejemplo Umberto Eco («De la presuposición», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pp. 378-381), se sirven solo de dos elementos para sistematizar el contraste perceptivo (fondo/relieve). En tales casos la frontera va unida al fondo. Sin embargo, dicha oposición binaria resulta insuficiente para el análisis de los factores que debemos considerar en el presente estudio.

29 Citamos por Apuleyo, *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 2010 (trad. de Lisardo Rubio Fernández), p. 276.

30 Edward C. Riley, «La profecía de la Bruja (*El Coloquio de los perros*)», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 85.

Cervantes se propone intentar que lo que puede parecer real se cuente como algo extraordinario; y lo que resulte particularmente extraordinario o inverosímil parezca algo posible, o al menos no disparatado y por completo increíble. Con este supuesto metateórico ya tenemos una primera justificación para considerar que el *CdP* hace saltar por los aires las trincheras literarias del género de la picaresca, pues los límites de lo real / creíble-verosímil entran en una relación de ajustes diferentes, tal que deja de primar la equivalencia entre ambos conceptos, lo que es en la realidad puede dejar de serlo en la ficción, en mayor o menor grado, o ponerse en duda, o simplemente aparecer en igualdad de condiciones que lo que simplemente parece, de tal manera que a la *ratio litteraria* solo le interese el estatuto de realidad marginal susceptible de fusionarse con lo imaginario posible, hasta el punto de que ambos cedan en parte su propia esencia a favor de una intención literaria basada en 'la ficción realista-verosímil', lo que con independencia de que pueda o no demostrarse, sí puede al menos imaginarse, esto es, interpretarse como intencionalidad literaria donde lo uno y lo otro caben juntos porque pueden ser solidarios[31].

Es, por tanto, obvio que estamos ante un constructo literario que tiene unas bases nuevas, en tanto que no es ni picaresca ni novela fantástica greco-latina, sino algo que va más allá. Que Cervantes tenía conciencia y voluntad de superar uno y otro género puede verse por diferentes indicios que han sido puestos en evidencia por muchos estudiosos. El primero de ellos, y el más sorprendente por ser algo insólito[32], es el hecho de que la obra haya perdido su autonomía como tal toda vez que para comprenderla de un modo recto y cabal es preciso leer las últimas páginas de la novela que precede en la serie, a saber, *El casamiento engañoso*, y que sirven a la vez como epílogo de esta y prólogo del *CdP*. Si alguien objetara que prescindir de tales páginas no restaría interés al *CdP* no solo interpretaría de forma demasiado libre las intenciones del autor, sino que leería dicha obra en una clave equivocada, y a buen seguro que sus interpretaciones no serían aceptables pues irían abierta-

31 Como hace notar García López (*Novelas ejemplares*, p. 1074): «No obstante, han quedado abundantes huellas de que a Cervantes le preocupó la verosimilitud de su relato».

32 Véase al respecto, por ejemplo, Avalle-Arce (*Novelas ejemplares*, III, p. 24), que llega a decir que el conjunto de ambas obras forma «un mundo literario perfecto y autosuficiente».

mente en contra de lo que de una manera u otra dice Cervantes. En particular, no encontraría las claves adecuadas para entender el valor estructural y estructurante de la narración de la bruja Cañizares.

Llegados a este punto quisiéramos hacer una reflexión sobre el género literario como frontera en el método perceptivo-interpretativo metaliterario que venimos utilizando. Por muy sorprendente que pueda parecernos esta dispersión o discontinuidad formal del *CdP*, sin embargo, ello no deja de ser una posibilidad previsible a partir de su condición de frontera. Recuérdese que puede haber tantos desdoblamientos de frontera[33] cuantos tipos de discontinuidad o variación del 'género' quiera establecer el autor. En este sentido entendemos que esta discontinuidad física que estamos comentando ha de tener una interpretación en la clave que apuntamos. En efecto, nuestra opinión es que todo este preámbulo es una especie de *captatio benevolentiae* por parte del autor en lo que concierne precisamente a *CdP* en su conjunto, esto es, en tanto que artefacto literario novedoso. Si se hubiera tratado de una novela como las demás no tendría sentido esta discontinuidad. Parece como si Cervantes se quisiera curar en salud, como si intentara evitar que la lectura de las primeras páginas produjera en el lector un impacto de tal magnitud que le indujera a abandonarla. Por tal motivo, el autor presenta esta *captatio benevolentiae* a la totalidad, esto es, al tipo de obra, conocedor de que era algo por completo distinto de todo lo demás conocido, y, por lo tanto, había que prevenir al lector de la necesidad (o conveniencia) de llegar hasta el final, de no abandonar el teatro antes del desenlace de la comedia[34].

Como una segunda frontera virtual hay que tener las numerosas consideraciones sobre la 'brevedad' en el relato que encontramos por toda la obra, salvo en el de la Cañizares. Con ello se está aludiendo no solo al precepto retórico de ser breve y conciso en el relato, dando cuenta únicamente de los hechos concernientes al asunto sometido a escrutinio por los jueces, sino también, aunque de forma paladina, a la circunstancia de que el autor se autocensure, limitándose a dar cuenta

33 Téngase presente que el 'desdoblamiento' es una de las características definitorias de la función 'frontera', como ya hemos hecho notar en otros lugares (véase, por ejemplo, Marco A. Gutiérrez, *Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 68-72).

34 Ponemos esta última metáfora porque el propio Cervantes se sirve de ella para describir la desolación de un mal autor de comedias que ve cómo se vacía la sala apenas empezada la función (*CdP*, p. 387).

solo de un número limitado de hechos, como si estos fueran a título de ejemplo, no elemento medular. Tal es así que a veces pareciera que lo que debe leerse es que si el autor (esto es Cervantes) quisiera podría escribir toda una novela (de pícaros) con solo tirar del hilo hasta el final. Particular interés tendría en tal sentido el comentario que al respecto hace Berganza: «Mas por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día» [*CdP*, p. 388].

Llegados a este punto no queremos obviar un problema que de alguna manera puede, en nuestra opinión, ponerse en relación con las consideraciones que acabamos de hacer. Se trata de la promesa de una segunda parte del *CdP*, donde el protagonismo correspondería a Cipión, compromiso que se esboza al final: «Con ese parecer –respondió el Alférez– me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no» [*CdP*, p. 394].

La pregunta inicial que podemos hacernos ahora es por qué dicha segunda parte nunca se llegó a escribir. No se olvide, por lo demás, que no es la primera vez que Cervantes manifiesta su intención de escribir la segunda parte de una obra y no se lleva a efecto. Así, en el *Quijote* leemos[35]:

> —*La Galatea* de Miguel de Cervantes— dijo el barbero.
> —Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo y no concluye nada, es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega [I,6].

Sin embargo, lo cierto es que, como en nota al pie aclara el editor a propósito de *La Galatea*, dicha obra: «Fue la primera (1585) y única publicación extensa de Cervantes antes del *Quijote*; la promesa de continuación todavía se reiterará en la dedicatoria del *Persiles*» (t. I, p. 86, n. 71). Sea como fuere, grande era la afición de Cervantes a estos alardes publicitarios. Las siguientes palabras de Riley[36] no dejan duda alguna al

35 Citamos por Miguel de CERVANTES. Don Quijote de la Mancha, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1999, v. I, p. 86.

36 Edward C. RILEY, «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*, XVII, 1997, p. 54.

al respecto, aunque en esta ocasión ni siquiera se trata de segundas partes que nunca fueron tales:

> Ninguna obra de Cervantes fue más anunciada antes de su publicación que el *Persiles*. La anunció cinco veces […] entre 1613 y 1615. En vista de esta insistencia reiterativa, ¿no es un poco extraño que ni en el prólogo ni en la dedicatoria del propio *Persiles* haya una sola alusión a la obra misma?

A tenor de las numerosas ocasiones en las que en el *CdP* el narrador hace mención explícita de su voluntad de ser breve, aunque ello implique dejar de lado muchas otras historias, en todo o en parte, parecería razonable que Cervantes hubiera retomado dicho material postergado y así hubiera cumplido con su promesa. Sin embargo, dicha postergación *ad kalendas Graecas* nos hace sospechar que no es casual, ni siquiera fruto de otras ocupaciones más perentorias, como pudiera ser la redacción de la segunda parte del *Quijote*, sino más bien algo inherente a la propia dinámica del *CdP*, es decir, algo ya previsto de alguna manera por el autor, de suerte que tal promesa fuera únicamente retórica. En cierta medida es ya sospechoso lo que se dice en el epílogo de *El casamiento engañoso* (y a la vez prólogo virtual del *CdP*) sobre este asunto por boca del Alférez-escritor:

> No fue una noche sola la plática, que fueron dos consecutivamente, aunque yo no tengo escrita más de una, que es la vida de Berganza, y la del compañero Cipión pienso escribir (que fue la que se contó la noche segunda) cuando viere, o que ésta se crea, o, a lo menos, no se desprecie [*CE*, p. 324].

Incluso considerando que las intenciones de Cervantes eran sinceras, hay un asunto que no puede dejarse de lado y que concierne directamente al género, y es el que se deriva de la diferente intención de veracidad que informaría cada una de las dos partes. Así, como acabamos de ver, el Alférez-escritor oficiaría como intermediario e intérprete de hechos e intenciones ajenas en dicha segunda parte, en tanto que él «no tiene escrita nada más que una noche». Por el contrario, no debemos olvidar que en esta primera parte, que sí tiene escrita, él actúa como un fiel y fidedigno escribano, según confiesa:

> Pues hay en esto otra cosa —dijo el Alférez—: que, como yo estaba tan atento y tenía delicado el juicio, delicada, sotil y desocupada la memoria (merced a las muchas pasas y almendras que había comido), todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso [CdP, p. 324].

La acotación precedente tiene, a nuestro entender, una lectura complementaria en clave de género: si se llega a escribir dicha segunda parte los referentes literarios no hubieran sido los mismos, sobre todo porque la primera hubiera inaugurado un género que serviría ahora de referencia, de la misma manera que la primera parte del *Quijote* sirvió a la segunda. Así pues, muchas de las estrategias que en la primera parte del *CdP* funcionan como frontera en la segunda o bien no hubieran sido necesarias, o bien hubieran desempañado dicha función pero de distinta manera, ya que la frontera perceptivo-interpretativa perdería su autonomía como tal al quedar asimilada a su correspondiente fondo.

Por otro lado, desde un punto de vista práctico hubiera pensado el lector que lo suyo era que la segunda parte fuese la última entrega de las *Novelas ejemplares*, pues debía leerse haciendo un todo cuasi-indivisible con *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, a manera de epílogo, de la misma forma que el final del *CE* es un especie de prólogo del *CdP*. No obstante, este tipo de suposiciones no nos parece que sea lo más relevante del asunto que tenemos entre manos. El argumento principal debemos sacarlo de otra parte, como veremos a continuación. En otras palabras, el relato de la Cañizares ya no hubiera tenido la misma importancia estructural, de suerte que para que mereciese la pena la lectura de dicha segunda parte el autor no debería haberse limitado sin más a narrar hechos de los que ahora una y otra vez orgulloso de ello deja de lado, sino que habría tenido que buscar estrategias y recursos literarios que suplieran la función del relato de la Cañizares, tarea nada fácil porque ello afecta a la posición privilegiada y a las circunstancias vitales definidas en sus aspectos básicos por el propio narrador. Y, además, no debía tener mucho atractivo para Cervantes insistir en más narraciones de 'pícaros', pues sería más de lo mismo[37], y una vez

37 Aunque, como subraya García López (*Novelas ejemplares*, p. 1093), «[l]a afirmación de Cervantes ha sido tomada en serio más de una vez, y se ha querido ver en

que ya había dado en la diana de la línea de flotación del género picaresco poco sentido tendría alancear a un muerto. Más aún, si lo hubiese intentado correría el riesgo de ser él mismo quien pusiera en tela de juicio el propio éxito de la empresa al dudar que dicho objetivo se hubiera conseguido de manera eficaz. En este sentido, *El coloquio de los perros* ha de ser considerada una pieza única, una obra maestra y, por tanto, una obra irrepetible y sería a la novela breve lo que el *Quijote* es a la novela extensa. Discurrir aquí y ahora sobre si el artificio de aquella cede ante el ingenio que Cervantes tuvo que desplegar para llevar esta última a buen término nos parece un diletantismo innecesario y fuera de lugar. Sin embargo, justo es reconocer que las *Novelas ejemplares* no llegaron a alcanzar el mismo éxito de público y crítica que el *Quijote*[38].

Un último comentario nos resta para terminar este apartado. A propósito de la alusión a Juvenal[39] al inicio del *CdP*, antes referida, Riley comenta[40]: «Murmurar y satirizar son prácticamente equivalentes para Cervantes. En el sentido más generoso de la palabra, la sátira lucianesca ya estaba relacionada con la obra de Apuleyo». En otras palabras, indirectamente Cervantes está rechazando también el género literario en el que se inscribiría, por ejemplo, el *Asno de oro*. Si bien es cierto que tal rechazo no sería frontal, como se desprende del comentario que sigue a la cita de Juvenal (*CdP*, p. 335) y que hemos mencionado y comentado ya con anterioridad: «consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre».

6. Artificios literarios: estrategias compositivas y función perceptivo-interpretativa

Lo que hemos venido diciendo en apartados precedentes debiera ser considerado como acciones preparatorias que faciliten la compleja tarea de determinar los objetivos últimos que persigue el autor. En este

el *Coloquio* una historia inacabada […]. Parece difícil, sin embargo, imaginarse una continuación donde las historias de Berganza no se repitieran o constituyeran mero sumatorio de las ya conocidas».

38 Los motivos fueron, sin duda, muchos y de diversa índole (véase García López, *Novelas ejemplares*, pp. 717-726).

39 «*difficile est saturam non scribere*» (Juvenal, *Sat*. I,80).

40 Riley, «La profecía de la bruja», p. 86.

sentido creemos que resulta básico hacer un análisis de los elementos microtextuales y macrotextuales indicadores de que, como diría Eco[41], *tout se tient*, es decir, se logran armonizar las diferentes *intentiones* (*operis*, *auctoris*, *lectoris*).

A primera vista y desde una perspectiva meramente cuantitativa parece como si estuviéramos ante una novela picaresca, pero esta impresión dura poco, pues tanto el mecanismo narrativo como los personajes implicados van mucho más allá. Por otro lado, la presencia y relevancia de perros habladores omnipresentes pudieran llevarnos a pensar que estamos ante una obra de 'literatura fantástica (o 'maravillosa'), deudora y tributaria de novelas como la del *Asno de oro* de Apuleyo. Sin embargo, tal interpretación estaría descabezada, ya que el hecho definidor, esto es, la metamorfosis de hombre en animal y de animal en hombre no se produce de forma explícita ni al principio ni al final, solo parcialmente y, por así decir, en sordina. A su vez, ninguna de estas dos opciones aparece claramente privilegiada en claro detrimento de la otra, puesto que, si la primera goza del beneficio de una mayor extensión, la segunda aventaja en relevancia intensional o estratégica, como ya se ha dicho. Y, por lo demás, lo que comparten los personajes de raigambre 'picaresca' y las brujas/hechiceras del relato de la Cañizares es su marginalidad. Se trata de una marginalidad que está asentada no solo en formas diferentes de acción, sino sobre todo en distintas creencias y actitudes ante la vida. Cada uno de los dos mundos es lo suficientemente rico por sí mismo como para que a partir de él se creara una literatura específica, un género literario, si se prefiere. Ahora bien, parece como si Cervantes hubiera buscado el más difícil todavía, crear un universo literario de la 'marginación imaginable' (en tanto que difícil de sustanciar legal o teológicamente), de suerte que los lectores pudieran encontrar en el *CdP* un 'universo creíble o verosímil' que como tal mundo solo era imaginado, por más que algunos de sus elementos pudieran encontrarse aquí y allá. Este artefacto retórico-literario debía tanto a la realidad que el autor podía constatar como a la ficción que él era capaz de urdir, hasta el punto de que el mensaje último podía resultar incluso más real/verosímil que la vida misma: la frustración y el fracaso de los personajes que desfilan antes los ojos del lector son las señas de identidad de todo ser humano que cae en la marginación, y, a su vez, la marginación

41 Eco, «Dos modelos de interpretación», p. 66.

convierte a todo el que cae en sus garras en un fracasado. Esta segunda circunstancia es precisamente la que justificaría la presencia de los personajes que aparecen al final de la obra: malos poetas, alquimistas irredentos, matemáticos alucinados o arbitristas fuera de la realidad.

Creemos, pues, que la *ratio litteraria* en tanto que 'condición literaria' no solo justifica los recortes por mor de la brevedad comentados en el apartado anterior, sino también la extensión del relato de la Cañizares, que de hecho parece casi un tratado de brujería. Somos conscientes de que cuanto acabamos de decir resulta ser, cuando menos, una contradicción aparente. El reto que se nos presenta ahora es determinar la naturaleza de tal contradicción, pues si realmente fuera tal podría arruinar todas las expectativas del lector (y del autor mismo).

En consonancia con las tesis que venimos manteniendo parece que lo más apropiado sería buscar una explicación literaria al hecho en sí, esto es, Cervantes no es parco en aclaraciones metaliterarias, porque esto favorece sus intenciones últimas[42]. Esta premisa, que como tal parece bastante obvia, precisa ser desarrollada para que resulte realmente eficaz como (meta-)interpretación. Si Cervantes, en lo que concierne al mundo hechiceril, hubiera adoptado una posición teológica rígida, unas pocas líneas le hubieran bastado para dejar clara su negativa a aceptar tales hechos en tanto que contrarios a la doctrina cristiana. La brevedad hubiera sido su mejor aliada, pues cuantas menos explicaciones diera menos flancos ofrecería a sus potenciales adversarios para la réplica. Por el contrario, la exposición por lo menudo de todos los detalles que hacen tanto a circunstancias personales de la Camacha, la Montiel o la Cañizares, como a sus ritos y prácticas grupales, sirven para vencer en buena medida las resistencias y sospechas que suscitan siempre los comportamientos y creencias que se amparan en el secreto conocido solo por unos pocos. En consecuencia, la acumulación de datos, información y detalles produce en el lector (modelo), desconocedor del mundo 'hechiceril/brujeril', un cierto sentido de alivio, pues conocer de cerca al enemigo evita hacer conjeturas negativas descabelladas que se retroalimentan por falta de elementos objetivos de contraste. Por contra, preciso es recordarlo, en las narraciones 'picarescas' el riesgo de extenderse demasiado era el contrario, provocar hastío en el lector.

---

42 Con todo, ello no justificaría, en nuestra opinión, que *CdP* sea tildado como una 'metanovela' (véase Peter N. Dunn, «Las *Novelas ejemplares*», en *Summa Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, p. 118).

No menos interesante que esta valoración genérica es detenernos en alguno de los detalles más relevantes. Tal vez la confesión de mayor interés sea la que queda patente en las siguientes palabras de la Camacha donde la dialéctica realidad / fantasía le sirve a Cervantes para llegar al fondo del problema generando las menores reticencias posibles en el lector:

> Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, porque todo lo que nos pasa en la *fantasía* es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente [*CdP*, p. 372].

En la cita precedente hemos destacado la palabra 'fantasía'. Ello se debe a que Cervantes hace pivotar sobre dicho término la dialéctica ideológica a la que hemos aludido un poco más arriba. No en vano, un poco más adelante lo volvemos a encontrar en un contexto donde también se dirime la antítesis realidad / fantasía y ello se hace precisamente desde la perspectiva que más rédito literario le ofrece al autor, el de una semiosis compleja y ambigua, mas no por ello fuera de control.

> Pero dejemos esto y volvamos a lo de las unturas; y digo que son tan frías, que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente [*CdP*, p. 375].

A veces se tacha a Cervantes de escéptico[43]. Sin embargo, el hecho de acumular opiniones y de que en lugar de rebatirlas abiertamente opte por hacerlas en mayor o menor grado compatibles creemos que no se debe tanto a que quiera poner de manifiesto su escepticismo, sino más bien a que de esta manera él las hace más permeables, es decir,

43 Véase, por ejemplo, LARA ALBEROLA, «Hechiceras y brujas», p. 152, n. 15.

'más creíbles/verosímiles', para el lector tales mundos[44]. Parece así como si el complejo y ambiguo mundo brujeril/hechiceril pudiera ser confinado al mundo de la mente, a un mero trance hipnótico, donde perdido el sentido de la conciencia y la voluntad, las acciones ya no tuvieran que cargar a sus espaldas con el peso de la responsabilidad, y las personas quedaran exoneradas de una potencial excomunión (mayor o menor) y su conciencia se viera así libre de culpa. Ya no hay blasfemia o herejía, sino que en el peor de los casos son solo simples prácticas u opiniones heterodoxas.

Dicho todo lo anterior no queremos seguir adelante sin dejar constancia de que los argumentos que hemos ido desgranando no avalarían conclusiones como las que encontramos en Lara Alberola (pp. 158-159), donde creemos que no se hace 'justicia literaria' ni con el *CdP* ni con su autor: «una ideas y un desenlace que lo situarán del lado de los escépticos, pero que, al mismo tiempo, lo sumirán en la oscuridad de lo onírico. Cervantes se ríe de la bruja, de la brujería y del debate; y hace que el lector se carcajee con la Cañizares y de la Cañizares, crea, dude, se desoriente… ¿Realidad o ficción?». Digamos, sin entrar en más detalles o polémicas, que las risas o carcajadas no parecen ser el objetivo de Cervantes, que a buen seguro las consideraría una indeseable consecuencia de hechos aún más indeseables como la abominable 'murmuración'. Y, por último, seguramente que para el autor del *CdP* la disyuntiva 'realidad o ficción' planteada por Lara Alberola quedaba superada y resuelta, como acabamos de comentar, en la paradoja (solo aparente) 'realidad y fantasía'.

7. Metáfora y profecía

Estudiados los aspectos estructurales que nos parecían de mayor relevancia para explicar las estrategias compositivas de la obra, pasaremos a analizar algunos elementos de detalle que los complementan y reafirman en tanto que solidarios con los fines perseguidos por el autor. Antes, no obstante, debemos hacer una precisión a propósito de las palabras que el Álferez-escritor pronuncia en el Epílogo del *CE* a propósito

44 Pero no parece que con ello pretenda dirimir su estatus de verdad, a la manera de un teólogo, de suerte que de ello pueda seguirse una denuncia o condena por herejía.

de la literalidad del texto del *CdP*: «todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso» [CdP, p. 324].

Es tan evidente por el tono de tales palabras su oportunidad y su desacuerdo con la realidad literaria que no es preciso insistir más en el hecho de que estamos ante una *captatio benevolentiae* con el fin, supuesto, de pedir indulgencia por aquello que pareciera al lector demasiado prosaico o de estilo poco apropiado[45]. Dado que en esta obra (casi) todo es puro 'artificio' (así lo califica literalmente al final el Licenciado Peralta[46]), no se puede obviar que este círculo paradójico trasciende lo meramente retórico, hasta el punto de que en realidad lo que parece suceder es que el 'artificio' formal está al menos en igualdad de condiciones con los contenidos mismos y, de hecho, es lo que le permite al autor trascender los propios géneros literarios que le sirven de base, andamiaje que una vez finalizada la obra quita y deja al descubierto algo nuevo en sí y novedoso para el destinatario.

Empezaremos nuestro análisis por la siguiente cita, donde la bruja Cañizares no vacila en hacer una severa crítica de su 'cabrón' (esto es, el diablo que en los aquelarres se aparece a las brujas bajo tal figura):

> Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso; pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos. Así, que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras; y a lo que yo he colegido de sus respuestas, él no sabe nada de lo por venir, sino por conjeturas [*CdP*, p. 371].

Antes de entrar en el asunto de fondo que ahora nos preocupa haremos una breve disquisición al respecto porque no queremos que pase inadvertido un detalle que complementa y ayuda a explicar mejor la disyuntiva breve/prolijo. En su literalidad la devastadora crítica de

45 Literalmente: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo» [*DdP*, p. 393].

46 «Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta» [*DdP*, p. 394].

la Cañizares podría tomarse como un ataque frontal a la brujería a través de una despiadada crítica de su jefe de filas, el diablo. Sin embargo, si hacemos una 'lectura literaria' del pasaje en cuestión –que a buen seguro es la que el autor deseaba y esperaba que sus lectores (modelo) hicieran– tanta sinceridad, rayana con una confesión de arrepentido, se ha de entender no con el objetivo de desacreditar a la brujería/hechicería en su totalidad, sino más bien como un acto de verdadera sinceridad que busca en el lector benevolencia con lo sucedido y a la vez un cierto grado de aceptación hacia las personas implicadas, apiadándose sobre todo de aquellas que son maltratadas por el diablo. Así la prolijidad se alía con la idea de una confesión sincera, y la sinceridad se hermana fácilmente con la verdad, de donde vienen la compresión y el perdón.

Hay un hecho de literalidad que ha suscitado un enorme interés entre los estudiosos y que merece también por nuestra parte que le dediquemos la atención debida. Se trata precisamente de la siguiente ristra de cinco endecasílabos libres que con vocación profética pronuncia la Camacha «en la última hora de su vida»:

> Volverán en su forma verdadera
> cuando vieren con presta diligencia
> derribar los soberbios levantados,
> y alzar a los humildes abatidos
> por poderosa mano para hacello.
> [*CdP*, pp. 370 y 379]

El hecho de que tales versos se repitan en su literalidad en dos lugares diferentes parece que deja pocas dudas sobre su importancia dentro de la arquitectura general de la obra y de su progresión, así como de la propia construcción textual. Nos encontramos, por tanto, ante el elemento más representativo de lo que hemos dado en llamar 'Figura perceptivo-interpretativa'. No estamos ante un hecho simple y, sobre todo, dudamos que el asunto haya de ser tratado desde un único punto de vista, como a veces ocurre[47]. Según nuestro modo de interpretar los hechos, la primera cuestión que ha de tenerse presente es el valor es-

47 Un buen ejemplo de dicha actitud nos podría proporcionar el trabajo de Riley, «La profecía de la bruja», que hace una interpretación genérica y, por lo tanto, susceptible de ser aplicable a demasiados textos de índole muy diferente.

tructural de dicha profecía en lo que hace al género literario[48]. Parece obvio que su presencia adquiere carta de naturaleza, es decir, se trata de algo esperable en tanto en cuanto estamos ante un 'portento', personas metamorfoseadas ya en el vientre materno en perros parlantes dotados de inteligencia humana. El propio Cipión deja constancia expresa del asunto y sus consecuencias:

> Por donde me doy a entender que este nuestro hablar tan de improviso cae debajo del número de aquellas cosas que llaman portentos, las cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes [*CdP*, p. 328].

En efecto, en las novelas de metamorfosis, y el *Asno de oro* de Apuleyo es un buen ejemplo, la persona metamorfoseada acaba volviendo a su estado inicial, por ello era esperable que dichos perros parlantes también volvieran a lo que se supone era su estado original en el vientre materno, esto es, personas, por mucho que fueran paridas ya como animales caninos. Esto dice la bruja Cañizares que la bruja Camacha dijo precisamente «en la última hora de su vida» a la Montiela, madre de los canes, y también «que no tuviesen pena que volverían a su ser cuando menos lo pensasen» [CdP, p. 370]. Y aún una última advertencia de la Cañizares a Berganza: «el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en el *Asno de Oro*, que consistía en solo comer una rosa. Pero este tuyo va fundado en acciones ajenas y no en tu diligencia» [*CdP*, p. 371].

Unas revelaciones tan personales como estas tienen el efecto literario de poner en guardia y suscitar un vivo interés por ver cómo se sustancia dicha profecía y se cumplen los condicionantes de uno y otro tipo que tal prodigio conlleva. Además, el interés por la capacidad de inventiva del autor iría acompañado por la expectación de saber en qué momento se iba a producir, pues más de un conocedor del *Asno de oro* bien podría suponer que todo ello iba a suceder al final y que sería lo más parecido a una apoteosis literaria y existencial. La pregunta que nos formulamos ahora nosotros es también doble: ¿por qué el autor se desentendió de

48 Estos versos han sido interpretados de muy diversas maneras por los estudiosos, alguna de ellas ciertamente extravagante (véase al respecto García López, *Novelas ejemplares*, p. 594, n. 399; p. 762 y p. 1109, n. 594).

dicha profecía anunciada a bombo y platillo si venía tan a cuento para la evolución de la trama y, a la vez, daba tantas posibilidades de lucimiento al propio escritor? Esta clase de cuestiones se prestan a respuestas de diverso tipo y factura. Entre las primeras y las más simples podrían estar estas dos: porque quería mantener el interés y la atención del lector; o bien, porque no quería romper el hechizo ya que faltaba la segunda jornada, donde Cipión contaría sus andanzas. Ciertamente nos cuesta pensar que Cervantes pusiera tanto empeño en su 'profecía' si esta iba a quedar abortada por motivos tan baladíes como los que acabamos de mencionar, pues uno y otro tienen soluciones y alternativas literarias que las desacreditarían.

En nuestra opinión las cosas debieran ir por unos derroteros que, *mutatis mutandis*, cumplieran un objetivo equiparable al de la obsesión por la brevedad que hemos comentado más arriba. Allí hemos contrapuesto la brevedad a la prolijidad propia del género picaresco. Ahora creemos que no sería descabellado suponer que Cervantes se sirviera de esta 'expectativa abortada' contra pronóstico para hacernos ver que, a pesar de la relevancia estructural que tiene la narración de la bruja Cañizares en el conjunto de la obra, ello no implica que quiera combatir lo picaresco con lo fantástico, tal que uno salga vencedor y otro derrotado, sino que lo que busca es una síntesis superadora de uno y otro género. Tal vez pensara también Cervantes que ya le había costado lo suyo hacer creíble/verosímil la metamorfosis primera de los perros en el seno materno como para volver a tener que hacer equilibrios meta-literarios (y, por qué no decirlo, también teológicos) y desandar un camino lleno de asechanzas que bien podían arruinar la ubérrima cosecha literaria recogida con la hibridación de géneros que había realizado.

Merece la pena ahora estudiar la literalidad del texto. La presentación en verso le da a la profecía un aspecto más pomposo y formal, como si de un ritual sagrado se tratara, las palabras se pronuncian con tono y formato no vulgares, lo que les confiere más solemnidad y credibilidad, más capacidad de penetración en las conciencias de los destinatarios. De hecho, los estudiosos creen ver en tales versos resonancias, por un lado, del 'Cántico de la Virgen al Señor' en el inicio del evangelio de san Lucas (1,52-53): «Derribó a los potentados de sus tronos / y ensalzó a los humildes. / A los hambrientos los llenó de bienes, / y a los ricos los despidió vacíos».Y, por otro, de la *Eneida* de Virgilio (6,851-853): «*me-*

mento / […] / *Parcere subiectis et debellare superbos*» [Acuérdate / […] / de perdonar a los vencidos y domeñar a los soberbios].

No seremos nosotros quienes neguemos la posibilidad de que Cervantes haya bebido a la par en fuentes bíblicas y clásicas. Más difícil nos parece que detrás de dicha 'falsa profecía' deban buscarse connotaciones apocalípticas o revolucionarias, como sugieren, por ejemplo, Rey Hazas[49] o Riley[50]. La estrategia explicativa ha de buscarse, en nuestra opinión, por otros derroteros, y en estos casos más que nunca hay que tener presente el *tout se tient*, ya aludido más arriba, para evitar una deriva semiótica incontrolada en sus variantes o en el grado y alcance de las mismas. Así pues, de nuevo procederemos con método, y ello implica, en primer lugar, no perder de vista el hecho de que el aludido quinteto de endecasílabos libres se repite un poco más adelante (*CdP*, p. 379) y ahora es Cipión quien hace de intérprete:

> Considera en cuán vanas cosas y en cuán tontos puntos dijo la Camacha que consistía nuestra restauración; y aquellas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas y cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza […], porque, a ser otra cosa, ya estaban cumplidas, si no es que sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama al[e]górico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa, que, aunque diferente, le haga semejanza, y así, decir: [siguen los cinco endecasílabos en cuestión)] tomándolo en el sentido que he dicho, paréceme que quiere decir que cobraremos nuestra forma cuando viéremos que los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de la fortuna, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia […]; por do me doy a entender que no en el sentido alegórico, sino en el literal, se han de tomar los versos de la Camacha; ni tampoco en éste consiste nuestro remedio [*CdP*, pp. 379-380].

Véase que Cipión, a quien Cervantes presta voz de interlocutor, y con ello capacidad crítica, muestra un grado de escepticismo que pare-

---

49 Antonio Rey Hazas, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», en *Lenguaje, ideología y organización textual de las 'Novelas ejemplares'*, ed. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse Le Mirail, 1983, p. 141.

50 Riley, «La profecía de la bruja», p. 89.

cería conducir toda la dialéctica de la profecía a un callejón sin salida: la profecía es un 'cuento', no merece la pena proseguir por ese camino. Llevando el argumento hasta sus últimas consecuencias el lector podría concluir que ya aquí se le ponía sobre la pista de que la profecía no tenía muchos visos de que tuviera lugar. O dicho de otra manera, sí es cierto que Cervantes era consciente de que la sociedad de su época había caído tan bajo que necesitaba profundas reformas, pero esa 'revolución pendiente' era de tal calado que no podía una persona como él echársela a sus espaldas. A lo más que aspiraba era a cambiar la mentalidad de la sociedad en la medida en que la literatura puede desempeñar dicho papel y, a su vez, en la medida en que él mismo pudiera ser capaz de cambiar, que vale tanto para el caso que nos ocupa como hacer evolucionar la propia literatura.

De esta manera, no es la persona de Cervantes, sino la literatura la que se erige como figura metaliteraria de la obra en cuestión. No es que Cervantes asuma el reto político de meterse a reformador social, como pretende Riley (p. 91)[51], sino que asume la responsabilidad de una 'literatura social', que ha de ser eficaz en la medida en que sea buena literatura. Por ello le importa especialmente que los ingredientes de sus obras, es decir, temas y personajes, sean verdaderamente susceptibles de rendir pingües dividendos estéticos-literarios, más que escribir meros panfletos revolucionarios, que al fin y al cabo no serían sino pan para hoy y hambre para mañana.

Estas últimas consideraciones creemos que sirven para justificar las últimas páginas de su obra, donde desfilan personajes hiperactivos (o bien, si se prefiere, rayanos en la locura o conductas obsesivas) que para los fines que persigue aquí le resultan de una más que limitada utilidad, simplemente como contraste, podríamos decir, porque su situación de marginalidad solo entra de manera tangencial en la dialéctica de marginalidad social que él pretende poner en evidencia. En definitiva, la profecía se nos presenta como una *anteocupatio* intencionalmente ambigua y, en consecuencia, susceptible de ser interpretada como falsa, pero literariamente muy rentable en varios niveles. A su vez, poco importa que todo o mucho de lo contado sea mentira real o fingida, porque

51 En realidad Riley, «La profecía de la bruja», p. 91, solo lo sugiere, pues el tenor literal de sus palabras es el siguiente: «Berganza muestra tener los instintos de un reformador social (tiene esto en común con don Quijote)».

todo está ordenado a unos fines superiores, y así lo reconocen tanto el Alférez como el Licenciado:

> Con ese parecer —respondió el Alférez— me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no. A lo que dijo el Licenciado: —Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta [*CdP*, p. 394].

8. Acotación final

Para esta reflexión postrera traeremos a colación una cita sacada de la segunda parte del *Quijote* donde Cervantes cede la palabra a Hamete, (fingido) traductor de «esta grande historia del original»:

> No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables […], y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más [*DQ*, II, 24].

Desde nuestro punto de vista, la consideración metaliteraria que Hamete(-Cervantes) formula explícitamente en la cita que precede podría, con toda justicia y oportunidad, ser aplicada (virtualmente) de forma retroactiva al *CdP* en lo que concierne a la dialéctica interpretativa de la obra literaria que generan la *intentio auctoris* y la *intentio operis*. En efecto, la elección de un tema como el hechiceril/brujeril le proporciona, como ya hemos visto a lo largo de todo este trabajo, a Cervantes un terreno abonado para dar rienda suelta a la ambigüedad, que es, a su vez, «carácter intrínseco, inalienable de todo mensaje centrado en sí mismo»[52], lo que vale a decir tanto como de toda literatura que quiera ser realmente tal. Pues bien, solo resta ahora dar un paso más para que

52 Jakobson, «Lingüística y poética», p. 382.

pueda lograrse ese *tout se tient* literario al que hemos aludido con anterioridad en varias ocasiones. Este paso consiste en implicar personalmente al lector en la interpretación activa de la obra; dicho con otras palabras, se trata por tanto de sacar el máximo rédito literario posible de la *intentio lectoris*. Parece lógico pensar que serían precisamente las situaciones o hechos que generan mayor ambigüedad interpretativa las que más impliquen al lector en el reto de sustanciar una semiosis literaria satisfactoria.

Para dar un feliz remate a nuestro argumento solo nos resta hacer una pregunta que dejamos al buen criterio del estudioso si ha de ser considerada retórica o no: ¿No es acaso de entre todas las marginalidades que se ofrecían a Cervantes justo la hechicero-brujeril la que más se prestaba a generar ambigüedad semiótico-interpretativa en todos los niveles que afectan y conciernen a la *res litteraria*? Si esto fuera así, el hecho de que Cervantes arrope la marginalidad hechicero-brujeril con las otras marginalidades sociales de las que ya hemos dado cuenta en este trabajo habría de ser interpretado como un indicio de que lo que pretendía era llevar la literatura a sus límites expresivos, sin renunciar a nada, hasta lograr una densidad compositiva a la altura del más exigente lector (modelo) y, por qué no decirlo, del más avis[p]ado crítico (literario).

Sería, insistimos, una osadía por nuestra parte sospechar que los esfuerzos dedicados a escribir la segunda parte del *Quijote* fueron los que impidieron a Cervantes escribir la segunda parte del *CdP*. Con todo, no estamos tan seguros de errar por completo el blanco si pensamos que la segunda parte del *Quijote* sí pudo ser heredera y beneficiaria de algunos logros de técnica literaria que Cervantes experimenta y madura en sus *Novelas ejemplares*, y de forma particular en el *CdP*.

Bibliografía

Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios*, Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006 (trad. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Laneiro).

Apuleyo, *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 2010 (trad. de Lisardo Rubio Fernández).

Avalle-Arce, Juan Bautista (ed.), *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares' (I-III)*, Madrid, Castalia, 1982.

CARDINI, FRANCO, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, 1982.

DUNN PETER N., «Las *Novelas ejemplares*», en *Summa Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, pp. 81-118.

ECO, Umberto, «De la presuposición», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, [1990] 2013, pp. 373-414.

— «El discurso alquímico y el secreto diferido», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, [1990] 2013, pp. 101-122.

— «Dos modelos de interpretación», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, [1990] 2013, pp. 61-80.

ELIOT, T. S., «Religión y literatura», en *La aventura sin fin*, Barcelona, Debolsillo, pp. 265-284, [1935] 2011.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares'*, Madrid, RAE, 2013.

GUTIÉRREZ, Marco A., *Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

HUERGA, Álvaro, «El proceso inquisitorial contra *La Camacha*», en *Cervantes, su obra y su mundo (Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes)*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 453-465.

JAKOBSON, Roman, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, [1960] 1981², pp. 347-395.

JAURALDE, Pablo (ed.), *Francisco de Quevedo, 'El Buscón'*, Madrid, Castalia, 1990.

LARA ALBEROLA, Eva, «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos», *Anales Cervantinos*, XL, 2008, pp. 145-179.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo, «Racionalidad e Inquisición en el Siglo de Oro», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 69, 1992, pp. 67-82.

REY HAZAS, Antonio, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», en *Lenguaje, ideología y organización textual de las 'Novelas ejemplares'*, ed. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse Le Mirail, 1983, pp. 119-144.

Rico, Francisco (ed.), *Miguel de Cervantes. 'Don Quijote de la Mancha' (I-II)*, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999.

— *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989[4].

Riley, Edward C., «La profecía de la Bruja (*El Coloquio de los perros*)», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 83-94.

— «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*, XVII, 1997, pp. 46-61.

Sieber, Harry (ed.), *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares' (I-II)*, Madrid, Cátedra, [1980] 2014.

La magia como elemento de extrañamiento en la comedia palatina: el caso de *La esmeralda del amor* de Rojas Zorrilla

Alberto Gutiérrez Gil
Universidad de Castilla-La Mancha

Rojas Zorrilla es uno de los dramaturgos áureos que más sufrió los embates de la piratería en su tiempo[1]. Poco más de cuarenta comedias son consideradas sin temor a equivocarnos como obras seguras, pero son otras tantas las que aún se encuentran en cuarentena a la espera de encontrar más datos o, en su defecto, nuevos estudios que autentifiquen su autoría. Hasta el año 2008 *La esmeralda del amor* fue una de estas piezas cuyo creador aún no había sido identificado de manera indudable, lidiando en la puja nuestro más insigne dramaturgo toledano, por una parte, y Juan Pérez de Montalbán, por otra, a quien se atribuye con el título de *La mudanza en el amor*. Mientras que la propuesta en favor de Pérez de Montalbán se recoge únicamente en la *Parte 45 de comedias nuevas* de 1679, la de Rojas lo hace en seis sueltas, cuatro de la ya citada imprenta sevillana del siglo XVII y otras dos en la siguiente centuria.

1 Rafael González Cañal («Rojas Zorrilla», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, p. 1152) o Germán Vega García-Luengos («*Más vale maña que fuerza*: Los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 57-58), grandes conocedores de Rojas Zorrilla y de los quehaceres bibliográficos en el siglo XVII han rastreado la transmisión textual de numerosas piezas atribuidas falsamente a Rojas salidas de la imprenta sevillana a partir de mediados de los años 30, "sede de los más avispados piratas tipográficos" como la apoda el profesor Vega, utilizando de manera reiterada el nombre de nuestro autor como atrayente cebo para los posibles compradores.

Partiendo de estos datos son varias las hipótesis que a lo largo del siglo XX han lanzado diferentes investigadores al respecto: Cotarelo, en su estupendo estudio sobre Rojas Zorrilla publicado en 1911[2], situaba *La esmeralda del amor* entre las comedias apócrifas y dudosas, inclinando la balanza hacia la autoría de Montalbán[3]; MacCurdy también la incluía dentro de las comedias apócrifas del autor[4]; Profeti, por su parte, cree más acertada y lógica la autoría de Montalbán[5]; y Azcune, más recientemente, la incluye dentro del corpus de Rojas a partir de una serie de razones temáticas y de estilo[6]. Finalmente, y tras una puesta a punto de la bibliografía sobre nuestro dramaturgo toledano en colaboración con Cerezo Rubio y González Cañal en la que recogían las citadas dudas autoriales[7], el profesor Vega[8] ataba, de una vez por todas, unos lazos prácticamente irrompibles entre *La esmeralda del amor* y Rojas Zorrilla en un interesante estudio basado en coincidencias visibles establecidas entre esta comedia y otras del corpus rojiano, amén de numerosas pruebas estilísticas y temáticas sumamente convincentes y fuertes alegatos a favor de su autoría.

Una vez podemos estar seguros de que pertenece a la pluma de Rojas Zorrilla, el siguiente paso es intentar clasificarla dentro de alguno de los cajones taxonómicos en los que podemos dividir el conjunto de piezas del autor. Lejos, claramente de las comedias de capa y espada, la historia

---

2 Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, Revista de Archivos, 1911), ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007, pp. 249-250.

3 «Mientras, pues, no se halle un texto más antiguo que 1679, las presunciones estarán a favor del doctor Pérez de Montalbán. Del estilo de la comedia no creemos pueda llegarse a conclusiones seguras». Véase en Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla*, p. 250.

4 Raymond MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne, Nueva York, 1968, p. 11.

5 Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976, pp. 468-471.

6 Valentín Azcune, «Miscelánea erudita», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, XXV, 2000, pp. 267-280.

7 Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 396.

8 Germán Vega García-Luengos, «Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda de amor*», en *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Diputación de Valladolid, 2008, pp. 1221-1233.

nos lleva a un ambiente no realista con cierta inspiración histórica o, si somos más afinados, legendaria, muy propia de la materia palatina. El germen sería el personaje histórico de Carlomagno en su más apasionada juventud, aunque, una vez tomada su vaga referencia, Rojas crearía una historia de amores y desencuentros muy del gusto del espectador del XVII, con elementos de leyenda que aderezarían la acción.

Uno de los pilares fundamentales *sine qua non* para hablar de comedia palatina es el alejamiento espacial o temporal de la acción con respecto del aquí y ahora del espectador. En este caso, nos situamos en la Francia mítica del siglo VIII[9], patria de un Carlomagno joven, triunfador en el campo de batalla y gobernado por fuertes pasiones amorosas. Son varias las vagas referencias a hechos históricos que aparecen en la comedia y que dotan a la fábula de cierto trasfondo histórico que, en la mayoría de los casos, pasaría desapercibido para el espectador medio.

Al comienzo de la comedia se presenta un rey Carlos triunfante, que ha llevado a sus tropas a la victoria en una batalla a orillas del Rhin que narra brevemente a sus compatriotas [pp. 492a-b][10]. Dicha batalla podría encuadrarse dentro de las conocidas como guerras sajonas, que tuvieron lugar en el último cuarto del siglo VIII (772-804) entre las tropas de Carlomagno y los reinos sajones. Uno de los episodios más conocidos ocurrió a orillas del Rhin entre las tropas carolingias y las lombardas, que se saldó con la victoria del emperador de los francos (un ejemplo del avance de los ejércitos de Carlomagno sería esta batalla a la que se hace referencia). Es más, el viejo griego que se presenta con la esmeralda en el segundo cuadro de la primera jornada, parece servir al ley lombardo vencido, que podría ser, si continuamos con la línea histórica temporal, Desiderio, último mandatario del territorio.

Un poco más adelante se afianzan estas pistas con otras nuevas que dibujan de manera más fidedigna el personaje histórico fuente: por un lado, el gracioso, Pierres, se toma la licencia de bromear con el nombre del padre del emperador, aprovechando las reminiscencias hortelanas de cariz sexual que el mismo incita:

---

9 Si bien es verdad que la mayoría de las piezas de raigambre palatina de Rojas se retrotraen como máximo al siglo XVI, sí encontramos algún ejemplo con un distanciamiento mayor: es el caso de *El Caín de Cataluña*, anclada en la Barcelona medieval, o *Morir pensando matar*, con referencias temporales similares.

10 Las citas de la obra se harán por Francisco de Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54), 1952, pp 493-506.

PIERRES ¿Qué ha de hacer quien tuvo un padre
que se llamaba Pipino?
REY Eres hombre de placer;
no me desagrada el chiste.
[p. 496c]

Por otro lado, el duque se encarga de recordar otras de las conquistas que colaboraron en la forja de la imagen mítica de Carlomagno:

Quien de Polonia y Hungría
los reyes supo vencer
no ha de amar para perder
toda la gloria en un día.
[p. 497c]

Otro de los rasgos idiosincrásicos de la comedia palatina es la convivencia de personajes pertenecientes a la realeza o la alta nobleza con otros de menor nivel social, como secretarios, criados y otros trabajadores de palacio. *La esmeralda del amor* pone en escena al rey Carlos de Francia o a su hermana Isabela, miembros de la realeza, con otros caballeros que ostentan diversos títulos nobiliarios, como un conde, un marqués o un duque, y que interactúan de manera habitual con personajes como el gracioso Pierre, la criada Felina o el viejo mago procedente de Lombardía.

El tercero de los elementos diferenciadores de la materia palatina lo constituyen los espacios de la acción, localizados principalmente en un palacio y sus alrededores. En este caso, a pesar de que no se hace referencia explícita al edificio, es fácil suponer que las escenas de interior se suceden en él. Por el contrario, sí se hace alusión directa al jardín en varias ocasiones, sobre todo en aquellas escenas en las que es necesario un espacio discreto y, a la vez, acogedor que propicie momentos en los que los personajes se sinceren (véase, por ejemplo, el comienzo de la tercera jornada, donde un duque desesperado se encuentra allí con Isabela para pedirle cierta ayuda que puede ser la solución que beneficie a los dos en el enredo amoroso). Tal y como nos recuerda Villarino[11], el

11 Marta VILLARINO, «*El guante de doña Blanca*, una comedia palatina de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-AITENSO, 2005, p. 198.

jardín es el espacio simbólico del amor correspondido en la tradición literaria, aunque en la comedia palatina adquiere más matices que lo llevan también a convertirse en el escenario de juegos de ocultamiento, de confesiones o de encuentros furtivos entre amantes y otros participantes en el enredo. A pesar de que son construidos de manera muy escueta por la palabra de los personajes (enriqueciéndolos con alguna fuente o alguna puerta secreta), se consolidan como uno de los recursos más utilizados en este género para desviar la escena hacia el exterior, como bien apunta Di Pastena[12].

Finalmente, centrándonos en la temática, encontramos dos temas esenciales en la comedia palatina: el amor, caracterizado sobre todo por la clandestinidad y la constante mudanza del sentimiento y las diferencias sociales entre los implicados en él (en este caso muy leves); y el ejercicio del poder, tomando en esta comedia una gran importancia la delegación del mismo en manos de diversos privados que, por causa ajena a ellos, se irán acercando o alejando del monarca. De manera más tangencial se toca otro de los motivos preferidos por Rojas y que vemos en diversas comedias palatinas como *No hay duelo entre dos amigos* o *No intente el que no es dichoso*: la amistad. El duque intentará mantener a lo largo de toda la comedia esta relación de afecto con el monarca, aunque un elemento externo será el que maneje los sentimientos de Carlos.

Dados todos estos argumentos, afirmamos que *La esmeralda del amor* puede adscribirse sin problemas al grupo de comedias palatinas de Rojas Zorrilla[13], siempre teniendo en cuenta la peculiar incidencia de la historia en la acción (lo que hemos denominado «pseudohistoria

12 Enrico Di Pastena, «Prólogo», Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, Barcelona, Crítica, 1999, p. lxv. Para profundizar más en torno al tema del jardín como motivo y espacio en el teatro del Siglo de Oro y, especialmente, en la comedia palatina, véanse: Miguel Zugasti, «El jardín: espacio de amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 583-619; y María Luisa Lobato, «"Jardín cerrado, fuente sellada": espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, ed. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, pp. 199-219.

13 Véase un esbozo más completo de los principales rasgos de la comedia palatina en los siguientes trabajos: Frida Weber de Kurlat, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier,

en la comedia palatina»[14]) y la total identificación del protagonista masculino con un personaje histórico: Carlomagno.

Todos estos elementos analizados contribuyen a crear el buscado exotismo y distanciamiento que la comedia palatina impone a los espectadores, un escudo que permitía a los autores poner en escena problemas que, de otra manera, hubieran podido crear detractores entre las clases dirigentes. Entra en consonancia con lo que Olson denominó «efecto de lo diferente»[15], término que explica ese alejamiento de la acción con la realidad del espectador con la finalidad de evitar una total identificación con los personajes y salvaguardar, de esta manera, el efecto cómico, siempre manteniendo el «color de verdad» al que hacía referencia Torres Naharro para este tipo de composiciones[16]. Tanto es así que los seres que pueblan la escena viven situaciones que solo podrían tener cabida, según la lógica del desconocimiento y la fabulación del espectador, fuera de las fronteras castellanas, espacios desconocidos y,

---

Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. II, pp. 867-871; Joan Oleza, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251 y «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89 (*Homenaje a Stefano Arata*), 2003, pp. 603-620; Francisco Florit, «El vergonzoso en palacio: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83; Miguel Zugasti, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003, pp. 159-185; Alberto Gutiérrez Gil, «Una aproximación a la comedia palatina de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la "Asociación Internacional Siglo de Oro"*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013, pp. 881-889 y Rafael Gónzalez Cañal y Alberto Gutiérrez Gil, «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 231-255.

14 Alberto Gutiérrez Gil, «Comedias palatinas», en *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid (col. «Fastiginia», 11), 2015, pp. 56-59 y 66.

15 Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 37-38.

16 Así lo ve también Yoon en su tesis sobre la comedia palatina, donde explica cómo esa intencionada anti-cotidianeidad es condición indispensable para asegurar una posición superior del espectador con respecto de los personajes (Yoon-Wook Yoon, *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2002, pp. 145-160).

por tanto, llenos de misterio. Como afirma Wardropper[17] a la hora de hablar de estas composiciones (que en su teoría se agrupan bajo las comedias «a fantasía»), en ellas se rebasan los límites de lo creíble y, a través de este hándicap, exploran la naturaleza del ser humano evitando cualquier tipo de implicación catártica.

Es aquí como caemos de lleno en el mundo de la magia. No hay elemento más exótico e increíble que la magia, aun a pesar de que, como veíamos anteriormente, sus efectos no impiden que el devenir de los acontecimientos se revele verosímil. Como bien indica el título, todo el engranaje argumental de *La esmeralda del amor* está organizado en torno a esta piedra preciosa que, ya en el segundo cuadro de la obra, aparece en manos de un viejo mago griego. Mariateresa Cattaneo[18] nos da cuenta de cuál es el origen de este motivo que no solo retoma Rojas, sino que Lope de Vega ya utilizó en *La sortija del olvido*. Mientras que Lope se sirve como fuente de Platón o Herodoto y su historia del anillo mágico que proporcionó poderes a Giges, pastor del reino de Lidia, para llegar a convertirse en el monarca, Rojas se enraíza en una de las leyendas carolingias con más difusión en Europa a través de Petrarca. En ella se habla de un Carlomagno enamorado ciegamente de una muchacha hasta el punto de olvidar sus deberes regios. Tras la muerte de la joven, se descubrió un anillo con una piedra que parecía albergar efectos mágicos y que tenía embrujado al emperador[19].

---

17 «Las coincidencias contenidas en la trama de estas obras dramáticas de Lope y de Tirso rebasan los límites de lo creíble. El público jamás puede confundir los sucesos de ficción con un "traslado" de la vida. Como dice Olson, estos sucesos y estos entes de ficción "no nos preocupan"» (Bruce W. Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 213).

18 Maria Teresa Cattaneo, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 39-43.

19 «Siendo ya viejo, el emperador se había enamorado de una muchacha y se dedicaba a ella con ardorosa pasión, olvidado de su dignidad y de los asuntos del imperio, produciendo gran preocupación en la corte. Cuando la mujer murió repentinamente, el insano amor continuó: Carlos hizo llevar el cadáver embalsamado a su aposento y lo abrazaba y no quería separarse de él. Asustado y sospechando un encantamiento, por una inspiración divina, el arzobispo de Colonia examinó el cadáver y encontró debajo de la lengua de la muerta un pequeño anillo con una piedra y lo tomó. Entonces el em-

El anillo entra en escena de la mano de un anciano mago griego que huye de unos soldados que lo acusan de hechicero. Según uno de ellos, el crimen del que se le acusa sería el de intentar embrujar al rey (Carlos) por mandato del monarca lombardo («Dicen que a hechizar venía / por el rey de Lombardía / a Carlos» [p. 495a]). Sin embargo, más que a cumplir su mandato, la intención del griego iba dirigida a convertirse en el privado de Carlos, un empeño del que desiste tras la imposibilidad de encontrarse con él y que con los efectos mágicos de la esmeralda sí hubiera logrado. Pero no se olvidará del monarca y, para agradecer a Blancaflor su ayuda, le entrega una esmeralda que provocará en él una pasión irrefrenable hacia ella:

> Un griego soy de nación,
> tan sabio en la astrología
> que admiro la ciencia mía,
> aunque en aquesta ocasión
> no me ha aprovechado. Traí
> esta esmeralda, que en ella,
> por virtud de alguna estrella,
> secretos misterios hay.
> Con Carlos pensé tener
> gran privanza, y quiso el hado
> que fuera tan desgraciado
> que nunca me pudo ver;
> ya me tienen por espía,
> fuerza es morir o ausentarme.
>
> [p. 495a]

Blancaflor, sin ser consciente del poder que tiene la piedra preciosa, la toma y promete llevarla en la cabeza y nunca perderla. Realmente no cree que pueda tener efectos mágicos, pero sí confía en que su situación amorosa pueda contagiarse por su color verde esperanza y, por tanto, acercarse más a Carlos, a quien pretende más por interés que por amor verdadero:

---

perador dio sepultura al cadáver y empezó a querer muchísimo al arzobispo, a desear sus consejos y a pasar todo el día con él. Para sustraerse a la embarazosa situación, el arzobispo arrojó el anillo a las aguas palustres del lugar. Carlomagno comenzó a pasar sus días sentado cerca del pantano mirando las aguas en absorta contemplación, y, para no alejarse más, hizo construir allí el suntuoso palacio de su corte y un templo» (Cattaneo, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», p. 43).

En un alfiler de oro
es la esmeralda cabeza.
¡Qué resplandor, qué belleza!
De joya pasa a tesoro.
Esta, ¿qué virtud tendrá?
¿Quién habrá que lo pondere?
Tenga, pues, la que tuviere,
en mi cabeza estará;
nada en guardarla se pierde,
que aunque no quiero creer
que virtud puede tener,
quiero guardarla por verde.
Bella esmeralda, mi amor
puede tener esperanza,
pues pronósticos alcanza
mi dicha en vuestro color.
[p. 495b]

A partir de aquí comienzan a tomar protagonismo los efectos mágicos de la piedra preciosa que servirán como una excusa evidente para poder dar explicación al comportamiento que mostrará Carlos, un rey que, recordemos, acaba de llegar a palacio victorioso de sus batallas en territorio sajón. La comedia se suma, por tanto, a una corriente crítica con el poder dentro del género palatino que se enmascara en este caso en soluciones esotéricas, que servían a Rojas como escudo contra posibles suspicacias entre las clases dirigentes. Los monarcas del siglo XVII ejercieron una importante influencia sobre el desarrollo del teatro comercial del siglo XVII a fin de ver representadas obras que se adaptaran a sus gustos e ideales, y esto se hace mucho más patente aún en la generación calderoniana, como analiza Ann L. Mackenzie[20], debido al interés por el teatro que demostró Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares, insignes mecenas de esta práctica artística.

Carlomagno, como bien indicábamos, no es representado en *La esmeralda del amor* como un monarca mayor y experimentado, sino que su imagen es la de un joven valeroso y bello que, además de preocuparse (en un principio) de sus deberes regios, es objeto de deseo compartido

20 Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

entre las dos protagonistas femeninas: Isabela y Blancaflor. En la terminología de Ruiz Ramón[21], gracias a los efectos de la esmeralda, se convertiría en un prototipo de «rey-galán», reyes gobernados por sus pasiones naturales, guiados por sus sentimientos amorosos y los celos derivados de ellos, lo que les aleja de una buena práctica del gobierno y un comportamiento decoroso[22].

Blancaflor tiene en posesión la esmeralda a lo largo de toda la primera jornada, lo que inclinará a su favor los sentimientos del rey Carlos. Hasta ese momento, el monarca se encuentra lidiando con las dos damas, Isabela y Blancaflor, fingiendo un amor real frente a la primera y combatiendo ante los desaires de la segunda. Sin embargo, súbitamente siente una atracción irrefrenable por Blancaflor, obviando totalmente la presencia de Isabela. No puede encontrar ninguna explicación ante tal cambio, únicamente algún efecto mágico oculto:

> *Ap.* Blancaflor está en campaña,
> no la tengo de mirar,
> con Isabela he de hablar,
> esta es mi mayor hazaña;
> pero siguiéndome vino,
> con ansias estoy de vella,
> o es fuerza de alguna estrella
> o violencia del destino.
> Venzamos, ojos, venzamos;
> mas, ¿por qué tales extremos?
> Miremos, ojos, miremos,
> aunque vencidos seamos.
> [p. 495c]
>
> […]

21 Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1967, vol. I, p. 152.

22 La esmeralda parece obnubilar su educación como príncipe al uso de Saavedra Fajardo y su *Idea de un príncipe político cristiano* de 1640: «Porque si se consideran bien las caídas de los imperios, las mudanzas de los estados y las muertes violentas de los príncipes, casi todas han nacido de la inobediencia de los afectos y pasiones a la razón. No tiene el bien público mayor enemigo que a ellas y a los fines particulares […]. Se ha de corregir en el príncipe procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos sino por la razón de estado» (recogido en Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 497).

¿Qué has hecho, mujer, qué has hecho?
¿Sácasme el alma del pecho
y entras tú en lugar del alma?
[p. 496a]

Tal situación tampoco es comprensible para Isabela («¡Mudado Carlos tan presto!» [p. 496a]), quien en todo momento se ha creído la elegida por el protagonista. Pero más incomprensible es aún para los personajes que están en escena, para el reino y, en menor medida, para los espectadores, cómo el monarca le entrega las riendas de su reino a Blancaflor, erigiéndola de algún modo a la categoría de privado transfigurada en una especie de deidad que domina su razón:

Vasallos, obedeced
esa flor de aquí adelante;
este es el medio importante
para que os haga merced.
Amor honesto es el mío,
pero es amor tan violento
que la libertad no siento
ni el uso de mi albedrío.
Mi reino sujeto queda
a tu arbitrio soberano,
cuanto conquista mi mano
y cuanto mi sangre hereda.
El que de negocios trata
acuda a Flor, que es luz mía,
es la estrella que me guía,
la deidad que me arrebata.
[p. 496a]

No parece apropiada esta nueva situación entre los nobles más cercanos a Carlos y, ejerciendo de portavoz de la sensatez, el conde se presenta ante los protagonistas para denunciar esta cesión excesiva de poder a una dama que, de ser así, empezaría a tratar asuntos demasiado importantes para el reino. Con estas palabras el Conde señala la falta de cordura de Carlos:

Divertido y olvidado
está el rey, nuestro señor,

remitiendo a Blancaflor
como si fuera privado;
los negocios a ella envía
que mercedes haga.
[p. 496b]

Cierra la jornada la Infanta, quien también intenta hacer entrar en razón a su hermano. No encuentra la raíz de tal actitud y la reprueba, alegando que ningún rey desde la Antigüedad ha dejado en manos de una mujer el gobierno de su reino:

¿En la griega monarquía
quién ha visto emperadores,
ni en la romana, de aquellos
que confundieron la noche
con los negocios del día,
que inventasen tal desorden,
como es remitir negocios
a mujer? Que aunque corones
diadema su frente, siendo
su dulcísima consorte.
Fuera notable defecto;
los reyes cuerdos escogen,
entre sus nobles vasallos,
para sus validos, hombres
de experiencia, y que estos sean
infatigables, de bronce,
porque puedan aliviarles
el mayor peso del orbe;
pero mujer por valida,
¿en qué historia se conoce?
[pp. 496c-497a]

Carlos, lejos de intentar empatizar con la preocupación de la Infanta, la toma como un desaire y, tras poner como ejemplo a la gran Cleopatra, se reafirma en su decisión y, además, resuelve casarse lo más presto posible con Blancaflor.

La segunda jornada se abre con la desesperanza de la mayoría de los personajes protagonistas ante la imposibilidad de ver cumplidos sus deseos amatorios tras el nuevo rumbo de los acontecimientos. Sin embargo,

pronto tomará protagonismo el duque, quien, sin saberlo, lanzará de nuevo los dados de la suerte. Aprovechando un momento de descanso de Blancaflor, toma del tocado de su cabello la esmeralda. No se hacen esperar los efectos y, como el propio duque ratifica («Trocóse la suerte mía» [499a]), su fortuna dentro del reino cambia y, tras sortear la enemistad de una Blanca que amenazaba con desterrarlo, consigue convertirse en la mano derecha del rey y ser nombrado privado:

> Duque, mirad: gobernemos
> el reino a medias si han hecho
> unión y vínculo estrecho
> las dos almas que tenemos.
> Ni aún imperio habrá partido,
> no han visto en acción ninguna
> la amistad de la fortuna
> tan poderoso valido.
> […]
> Duque, yo quiero que mandes
> mis ejércitos por mí.
> [p. 499b]

Tras el nuevo giro que han tomado los acontecimientos, Blancaflor no quiere perder la posición de poder que detentaba e intenta, sin éxito, cambiar la opinión de Carlos, más que por amor, como decíamos, por sus propios intereses. El argumento que abandera es la incomprensión de tan repentino y radical cambio en los sentimientos de su amado: «Solo en un hora (¡qué pude / pronunciarlo!), en solo un hora / amáis y olvidáis, (¡ah, luces / del firmamento, piedad!)» [p. 499c]. Pero, lejos de conseguir sus propósitos, el rey confía en el duque sus ejércitos y pospone el matrimonio que al final de la jornada anterior había prometido a la dama. Como vemos, la piedra está haciendo bastante evidentes sus efectos aun a pesar de la ignorancia de los protagonistas. Así lo muestra Carlos, quien enarbola una nueva amistad que se ha estrechado sin una razón aparente:

> No sé qué tenéis conmigo,
> ni sé qué impulso del cielo
> o qué astro luminoso
> me está obligando a quereros.
> Antes de ahora os quería

como a vasallo y como a deudo,
pero ahora es tal la fuerza
con que os estimo y os quiero,
que a veces volviendo en mí
a olvidaros me resuelvo,
a dejaros me apercibo,
a defenderos me aconsejo.
[…]
Y así, amigo, y así, duque,
supuesto que yo os confieso
que he de hacer lo que pidáis,
fuerais cobarde o muy necio
si cuando están advertidas
las causas de mis afectos
os suspendéis tan remiso
y os refrenáis tan suspenso;
pues para mayor constancia
desta fuerza, este deseo,
este hechizo, aqueste encanto,
esta llama, aqueste incendio,
con que arrojado os estimo
y con que advertido os quiero,
antes de saberlo, duque,
sin pedirlo os lo prometo.
[p. 501a]

Se establece en este momento una efímera pero fuerte relación entre rey y privado que se mantendrá a lo largo de toda la segunda jornada. Como bien indica Insúa Cereceda[23], el ascenso o descenso del privado depende en gran medida de la fortuna mudable, algo que en *La esmeralda del amor* tiene su origen en la acción de la piedra preciosa que en la primera jornada ascendió a Blancaflor ante el asombro de todos para hacerla descender en la segunda en pro del duque, que intentará comportarse como fiel súbdito y, a la vez, amigo. De forma irremediable, olvida pronto la fidelidad que demostró Blancaflor para centrarse únicamente en su

23 Mariela Insúa Cereceda, «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. I, pp. 899-910.

nuevo privado[24]. El propio Carlomagno es consciente de este cambio de sentimientos y lo legitima en la propia naturaleza humana que, sabiamente, muda su parecer en favor de las circunstancias:

> Si todo mudanza alcanza,
> no te admire, no te asombre
> si la voluntad del hombre
> padece también mudanza.
> Y más, que prudentes son
> los que mudan parecer;
> la constancia suele ser
> una necia obstinación.
> [p. 500a]

Y llegamos, por fin, a la tercera jornada, donde asistiremos de nuevo a un giro de los acontecimientos en los que toma protagonismo Isabela. La dama está al tanto de todo lo ocurrido, a pesar de lo cual el duque y Blancaflor sienten la necesidad de contárselo. Tal es el malestar del duque por el robo de la esmeralda que pide a Isabela que la guarde y le haga ver a Blanca que fue ella quien la robó, exculpándole a él con la única finalidad de intentar reconquistarla. Así, después de unos vaivenes en los que Blancaflor rehúsa volver a tomar la esmeralda, pasa la piedra a nuevas manos y, con ello, muda el sentimiento amoroso en Carlos, que vuelve a caer en un sinsentido que es incapaz de explicar:

> Ni sé si el discurso mío,
> ni sé si yo mismo soy,
> o pienso, según estoy,
> que me falta el albedrío.
> Yo no sé qué puede ser
> esto en que llego a morir,

24 En relación con el teatro de Mira de Amescua, Ignacio Arellano ya hacía hincapié en esta negada capacidad de los monarcas por mostrarse ingratos con quienes les sirven lealmente; la diferencia es que, mientras que en otras comedias el defecto se achaca a la falibilidad humana, en este caso es la magia la hacedora del desprecio (Ignacio Arellano, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, coord. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 43-64).

lo que intento resistir
aquello que voy a emprender.
Lo que olvido, eso apetezco,
oblígame lo que ignoro,
lo que aborrezco, eso adoro,
lo que adoro, eso aborrezco.
Ayer a Blanca quería,
mostreme a sus quejas firme,
y hoy, sin poder resistirme,
ni aun mi voluntad es mía,
porque tanto me desvela
este mal, aun divertido,
que por verla me he venido
tras los pasos de Isabela.
¡Que este mal tan mi enemigo
me venza la inclinación,
y que pueda una pasión
lo que no pudo conmigo!
Pues no la he de hablar ni ver,
que esta pasión singular
no ha de poderse alabar
que a mí me pudo vencer.
[p. 504b]

A pesar de que intenta resistirse, el monarca no puede evitar declarar su amor hacia Isabela a la vez que, sin entender el porqué, surge de nuevo el rechazo y el desprecio hacia el duque, quien tan bien le había servido anteriormente.

Tendremos que llegar al final de la tercera jornada para que, después de recapacitar y enumerar todos los procesos sentimentales que ha sufrido sin ser consciente, Carlos se dé cuenta de que ha sido sometido a alguna especie de fuerza sobrenatural que le ha embrujado o, de alguna manera, ha causado efectos nocivos en él:

Luego de aquesta manera,
yo no he vivido conmigo,
puesto que pasa a evidencia
que ciego y confuso siempre
no supe de mis potencias,
y que fui rey a ventura

de un encanto que me lleva.
El que tuvo un accidente,
mientras dura la inclemencia
de aquel rigor y aquel fuego,
tanto al fuego se sujeta,
que él mismo se duda allí.
Pasa el fuego y la materia
se consume o el sujeto,
aunque mortiguado queda,
queda, en efecto, el que fue.
[p. 506b]

Será Blancaflor quien dará luz a la historia: después de recapacitar, recuerda ante todos cómo el viejo mago griego enviado desde Lombardía le entregó como recompensa por su protección una esmeralda que contenía poderes, aunque nunca llegó a revelarle cuáles eran. Ahora entiende perfectamente que su fuerza era la de poder modificar los sentimientos del rey dependiendo de quién tuviera en su mando la piedra. Y es conociendo esta historia como, contraviniendo en cierta medida las reglas de la comedia áurea –algo muy del gusto de Rojas[25]–, el rey decide no casarse y centrarse, tal y como debe, en el buen gobierno de su reino y ser, de una vez, el verdadero rey de los francos:

Yo he de ser rey de mí mismo[26],
porque el rey Lombardo vea
que si él intentó vencerme
con encantos, con quimeras,
yo mismo con su instrumento
le he de hacer a él mismo ofensa.
Y para que mis acciones
solamente me parezcan
y no las que en otros mire
a mí solamente buenas,
y ser el rey de mí propio,

25 Como vemos también, por ejemplo, en *Lo que son mujeres* o *Abre el ojo*.

26 Reminiscencia del bíblico «*Melior est patiens viro forti et qui dominatur animo suo expugnatore urbium*» (*Proverbios*, 16, 32), en el que el hombre es capaz de renunciar a sí mismo para dominar sus pasiones.

he de guardar esta piedra
dándole justo castigo.
[p. 506c]

A la luz del análisis de *La esmeralda del amor* de Rojas Zorrilla, queda patente que la magia se une a los rasgos idiosincrásicos del género palatino. Con ella se contribuye, como ya señalábamos anteriormente, al proceso de extrañamiento que debía sufrir el espectador del siglo XVII, abstrayéndose del devenir de los personajes y contemplando la historia desde una posición de superioridad que salvaguardaría el efecto cómico buscado. Por tanto, junto con el distanciamiento espacial y temporal, los efectos mágicos del objeto en cuestión le otorgan a Rojas una libertad compositiva para tratar un tema tan escabroso como el mal comportamiento de un monarca frente a sus súbditos a causa de una mala gerencia de las pasiones amorosas. El rey podía ser un posible espectador (recordemos que Rojas fue poeta de corte) y había que evitar por todos los medios que este se viera representado de tal guisa y, por lo tanto, asegurarse la ausencia de problemas tras la representación.

En el caso de la comedia que nos ocupa hay que incidir en la importancia de su protagonista regio. Carlomagno no es un ejemplo elegido por Rojas al azar, sino que históricamente se ha consolidado como modelo de buen monarca y mejor estratega político y militar y, por ende, en la comedia era obligada la transformación desde su imagen como representante más fiel del tipo de rey-galán hacia el gobernante justo y centrado que la historia nos ha legado. Carlomagno se consolida en *La esmeralda del amor* como ejemplo de rey que sabe sobreponerse al mal control de las pasiones para continuar posteriormente con una gran carrera militar y de gobierno que, como tal, resarce en cierto modo la naturaleza desvirtuada de la profesión regia que previamente representó. La visión crítica ante el poder se diluye intencionadamente en este final en el que Rojas diluye también cualquier identificación directa con la realidad palpable del espectador y sus gobernantes.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.

— «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua» en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, coord. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 43-64.

Azcune, Valentín, «Miscelánea erudita», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, XXV, 2000, pp. 267-280.

Cattaneo, Maria Teresa, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 39-53.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, *Revista de Archivos*, 1911), ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.

Florit, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.

González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1149-1179.

González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2007.

González Cañal, Rafael y Alberto Gutiérrez Gil, «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 231-255.

Gutiérrez Gil, Alberto, «Una aproximación a la comedia palatina de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, ed. Alain

Bègue y Emma Herrán, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013, pp. 881-889.

— «Comedias palatinas», en *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 51-66.

INSÚA CERECEDA, Mariela, «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, t. I, pp. 899-910.

LOBATO, María Luisa, «"Jardín cerrado, fuente sellada": espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, ed. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, pp. 199-219.

MACCURDY, Raymond, *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne, New York, 1968.

MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251.

— «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89 (*Homenaje a Stefano Arata*), 2003, pp. 603-620.

OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

PASTENA, Enrico di, «Prólogo», Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, Barcelona, Crítica, 1999, pp. XXXIII-C.

PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *La esmeralda del amor*, en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54), 1952, pp. 493-506.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1967.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «*Más vale maña que fuerza*: Los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha. 2000, pp. 55-87.

— «Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda de amor*», en *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Diputación de Valladolid, 2008, pp. 1221-1233.

Villarino, Marta, «*El guante de doña Blanca*, una comedia palatina de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-AITENSO, 2005, pp. 195-203.

Wardropper, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.

Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. II, pp. 867-871.

Yoon, Yoon-Wook, *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2002.

Zugasti, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003, pp. 159-185.

— «El jardín: espacio de amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 583-619.

Demonios, brujas y magos en la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla

Teresa Julio
Universitat de Vic-UCC

El ser humano, por definición inquieto y curioso, siempre se ha sentido atraído por lo esotérico, por el lado oscuro de la realidad, por lo que hay en el más allá; en suma, por lo desconocido. Si, además, los pactos con el demonio, las pócimas, las estrellas o cualquier objeto mágico permiten dotarlo de unos poderes sobrenaturales, es incuestionable que esa atracción se convierta en irresistible. No extraña, pues, que brujas, nigromantes, hechiceras, astrólogos, magos, alquimistas, quirománticos y toda suerte de personajillos extraordinarios se multipliquen en la insegura y precaria sociedad barroca, ansiosa de poder, conocimiento o estabilidad, y reproduzca en su literatura las habilidades, fechorías o fuerzas sobrenaturales de esos entes.

El mago se convierte en una suerte de versión profana del todopoderoso. Y aquí sobreviene el peligro, pues es difícil saber dónde está el límite impuesto por la iglesia oficial, que arremete contra todos ellos. Y así, desde *La Divina Comedia* de Dante a *Los Sueños* de Quevedo, los encontramos siempre ubicados en el infierno.

Esos personajes, que se sitúan en el lado oscuro, en la marginalidad, están presentes en las letras hispanas de los siglos XVI y XVII –desde *La Celestina*, la bruja-hechicera por antonomasia, a la embaucadora Preciosa, de *La gitanilla* de Miguel de Cervantes–. Pero si hay un género en el que luzcan especialmente es en el teatro, pues son capaces de transformar la escena en un espectáculo de efectos visuales sorprendentes, y de eso es de lo que se trata cuando hablamos de teatro, de encandilar los sentidos del auditorio con la voz, esto es, con la palabra, pero también con la vista.

Francisco de Rojas Zorrilla, hombre de teatro, no quiso quedar al margen y aprovechó siempre que pudo esos seres, tales como demonios, brujas y magos, por la potencialidad lúdica que le ofrecían en sus espectáculos. Cabe señalar que jamás se comprometió a la hora de juzgarlos, si no era para condenarlos a las penas del infierno y desligarse de cualquier sospecha inquisitorial.

La magia y el pacto con el maligno

La figura histórica de Enrique de Villena (1384-1434), III marqués de Villena, hijo de don Pedro de Aragón y de Juana de Castilla, sirve al dramaturgo toledano para crear a uno de los personajes de la comedia *Lo que quería ver el marqués de Villena*. La fama de nigromante y aficionado a las ciencias ocultas de que gozó el marqués permite introducir el tema de la magia, que funciona, por un lado, como elemento discursivo, esto es, como materia de discusión y de reflexión; y, por otro, como elemento vertebrador de la comedia, además de como desencadenante de la acción dramática. Gracias a esa triple funcionalidad, salvamos «el horrendo anacronismo de hacer vivir a don Enrique de Villena en medio de personas y costumbres del tiempo del poeta cuando murió doscientos años antes y no puso los pies en Salamanca», como apunta Cotarelo en su monografía sobre el toledano[1].

La magia se introduce por primera vez en la obra a través del mago Fileno, personaje invitado a la academia de ciencias e ingenios que organiza Serafina. En dicha academia cada uno de los presentes opina sobre los diferentes temas que se plantean; es un juego de conocimiento e ingenio en el que gana el sujeto que arguya y defienda mejor su postura:

> La música ha de cantar
> un mote con cada asunto;
> luego sobre el mismo punto
> la escuela ha de sentenciar;
> y yo he de hacer un favor
> al que conformándose antes

1 Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007, p. 175.

dijeren los estudiantes
que ha discurrido mejor.
[*Lo que quería ver*, p. 324c][2]

El primer tema que se debate es el de qué ciencia es más útil. El marqués afirma que las Leyes, Bermúdez apuesta por la Medicina, el doctor Madrid-doña Juana se inclina por la Filosofía, y el mago Fileno señala lo siguiente:

Digo que la magia es
la ciencia más necesaria,
más útil y más perfecta
[…]
Digo que la magia
es una filosofía perfecta,
y es una ciencia evidente,
que si el hombre la alcanzara,
todo cuanto deseara
consiguiera fácilmente;
hacer que esté oscuro el día,
que mengüe el mar cuando crece,
ven que a todos nos parece
milagro, pues es magia.
[*Lo que quería ver,* p. 325b]

Interesante ese último verso en que se apunta la deleble frontera entre lo religioso y lo mágico, términos ambos unidos por el concepto de lo inexplicable y prodigioso. De este modo entra la magia –la «filosofía secreta», en palabras de Fileno– en el debate académico. Se distingue entre la magia natural y la diabólica, que está prohibida, y Fileno hace una relación de sus habilidades: hacer crecer flores en el mar, hacer que el curso del río retroceda, templar la locura o conseguir el amor de una dama, propuesta esta última que no desagrada al marqués:

Haré que seas solo quien
premios de amor mereciere:

2 Francisco de Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, BAE, Madrid, Real Academia Española, 1952, vol. LIV, pp. 319-348.

dama que te aborreciere
haré que te quiera bien,
y de ansias y afectos llena,
que en ti piense noche y día.
[*Lo que quería ver,* p. 325c]

Como señaló Álvarez Barrientos, el patrón que siguen los magos para presentar sus poderes sobrenaturales es siempre el mismo:

> En un primer momento la presencia de la magia en el teatro se refiere solo a la palabra, es decir, el mago o quien tiene poderes mágicos enumera todo aquello que es capaz de hacer con sus conocimientos; en un segundo momento, se pasa a la acción y el personaje con poderes, sirviéndose del desarrollo de la escenografía, muestra visualmente sus capacidades taumatúrgicas: vuelos, transformaciones, hundimientos, paralizaciones, etc.[3]

Según la sabiduría popular, Fileno tiene un demonio oculto en su cueva: «Porque deste hombre me cuentan / que tiene en una redoma / un demonio» [p. 328b], afirma Zambapalo. Las palabras del acompañante del marqués sirven para situar a Fileno en el terreno de la magia negra, la diabólica, la prohibida, la perseguida, si bien por la clientela que acude a la cueva podría colegirse que sus dotes no son más que las de un adivino de tres al cuarto. Ante la pregunta del marqués sobre qué tipo de mujeres solicitan los servicios del mago, Zambapalo responde:

La que desea saber,
más de ambiciosa que tierna,
si ha de volver el galán
que le ofreció la pollera,
porque ya dejó tomada
la medida de la tela.
La que perdió a Jazminillo,
su perro, y saber desea
si ha de hallarle, siendo un perro

3 Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Magia», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, p. 200.

cosa que hallará en cualquiera.
La que hurtó la criada
el manto, y pierde en perderla
dos mantos, que ella como él
cubrían de una manera.
La que…
[*Lo que quería ver*, p. 328c]

Necedades todas ellas a juicio del de Villena, que desea ver auténtica magia en la cueva de Fileno, pues las habilidades descritas por Zambapalo son más propias de las adivinaciones practicadas ante crédulas desesperadas que de la auténtica ciencia oculta. Se introduce así una distinción no expresada, pero sí apuntada, entre la magia baja, basada en la hechicería, la curación por medio de encantamientos, la adivinación, etc., y la magia alta, relacionada con la astrología, la nigromancia o la alquimia.

Los prodigios de Fileno no se materializarán inicialmente a través de invocaciones expresas al Maligno, sino a través de instrumentos mágicos: como el báculo con el que golpea el suelo (que no deja de recordar la acción de Moisés separando las aguas del mar Rojo, y volvemos de nuevo a la relación milagro-magia) o el espejo a través del cual el marqués ve lo que sucede en la ciudad. No obstante, su relación con el demonio se evidencia al final de la comedia.

La segunda jornada comienza con la visita del marqués y Zambapalo a la cueva de Fileno, que no es otra que la famosa cueva de Salamanca, y la elección del espacio no es gratuita, pues «en la España del Siglo de Oro, muchos de los magos representados en la literatura, con la posible excepción de Celestina, celebran sus rituales en cuevas o tomaban sus lecciones en su interior»[4]. El de Villena y su criado quieren ver alta magia, motivo por el cual les ha emplazado allí el mago. Los primeros trucos no se hacen esperar y, sin explicación aparente, surgen luces en la mano del estudiante gorrón y sillas en la sala, como indican las acotaciones: «*Por debajo del tablado sacan un candelero y una vela, y se la ponen en la mano a Zambapalo*» y «*Salen tres taburetes por debajo del tablado*» [p. 329a].

4 Robert Lima, «La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del Siglo de Oro», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 580.

La actitud del de Villena ante los poderes de Fileno está dominada por el escepticismo y su visita a la cueva se debe más a la curiosidad que a la creencia en los saberes ocultos del mago. Por ello no deja de sorprenderle ver en la cueva a Bermúdez, el estudiante que se disputará la cátedra salmantina contra el doctor Madrid-doña Juana, y admirado dirá: «¿Que un hombre barbado venga / a consultar adivinos?» [p. 330c], relegando indirectamente la magia, la adivinación y la superstición al ámbito de la ignorancia femenina.

Fileno, viendo la incredulidad del marqués, le propone un reto: «Sin salir de esta cueva / ha de ver cuanto quisiere» [p. 331b], petición que se concreta en las siguientes palabras del marqués: «Que dentro de vuestra casa / vea yo todo cuanto pasa / esta noche en la ciudad» [p. 331c]. A lo que replica Fileno:

> Cuanto pasare iréis viendo
> en Salamanca, en corriendo
> de este espejo la cortina.
> [*Lo que quería ver*, p. 331c]

Y, en efecto, a través de un espejo que hay en la cueva, los personajes –el marqués, Zambapalo y Fileno– ven, sin ser vistos ni oídos, lo que ocurre en la ciudad y presencian el episodio picaresco protagonizado por los estudiantes hambrientos, el descubrimiento de Bermúdez sobre la identidad del doctor Madrid-doña Juana, etc. Esto es, a través del espejo, se convierten en una suerte de diablos cojuelos salmantinos que se cuelan en las casas de los protagonistas y descubren sus secretos[5].

La magia que al principio, en la academia, había aparecido como motivo de discusión, se convierte aquí en un instrumento para articular

5 Usar el espejo como una puerta abierta al mundo es un recurso literario bastante frecuente. Baste recordar, por ejemplo, el Vejamen de Alfonso Batres para la Academia de 1638, que recurre a la figura de don Juan de Espina, famoso coleccionista y erudito de la corte de los Austrias, conocido por su afición a la música y la nigromancia, y a su espejo para representar cuanto sucede en la corte: «Y si yo hubiera de echar la culpa al sueño, a la admirable lira de don Juan de Espina lo atribuyera, pues nada de cuanto vi fue un sueño, sino una elevación reservada a la música y me lo dio a entender con un ejemplo y, asomándome al prodigioso marco de un espejo que estaba como un vidro de ver lo que pasaba por él, vi que estaba un buen rato de secretarios, diciendo…» (Teresa Julio, «Vejamen de Batres para la Academia de 1638. (Manuscrito inédito) Estudio y edición», *Revista de Literatura,* enero-junio, vol. LXXV, nº 149, 2013, pp. 287-288).

y concatenar la acción dramática de la segunda jornada, pues a través del espejo, situado en uno de los lados del escenario, se van desarrollando los diferentes cuadros dramáticos. Todo acabará con el golpe de báculo de Fileno, que lo hace desaparecer todo: «*Da un golpe con el báculo Fileno, y vuelan a la par los dos tablados con todas las personas*» [p. 338a].

Fileno volverá a usar su magia, en la tercera jornada, para hacer desaparecer a Julia, la criada de Serafina que acaba de ser despedida y ha buscado refugio en el cuarto de los estudiantes Carrasco y Cetina. Allí también se encuentra el mago y, ante la llegada del juez de estudios, Julia se esconde debajo de un bufete que está cubierto por una manta. El juez no la encuentra y Fileno explica:

> Nada os espante, que yo
> quise que el juez no la viera,
> y la desaparecí
> y agora parecerá.
> Ahí está.
> [*Lo que quería ver*, p. 340c]

Pero no es hasta el final de la tercera jornada cuando se nos revela la verdadera naturaleza de la magia de Fileno. De nuevo, el marqués, Zambapalo, Cetina y Bermúdez son llamados a la cueva del mago. Allí Fileno confiesa su pacto con el demonio y su deuda para con él:

> Y que de cuantos mi engaño
> enseñase la magia,
> un discípulo le había
> de dar por feudo cada año.
> [*Lo que quería ver*, p. 345b]

Ha de saldar su compromiso con el espíritu maligno y le ha de entregar a uno de sus alumnos. Se echa a suertes. Al marqués le corresponde quedarse en la cueva, pero el de Villena, que también sabe hacer uso de la magia, recurre a sus conocimientos para escapar. Dice el marqués:

> El sol he de escurecer,
> no me he de apartar de aquí;
> a la noche semejante,
> vario el día quedará,

ninguno conocerá
propio ni ajeno semblante.
[*Lo que quería ver*, p. 346b]

De este modo, por arte de encantamiento, el de Villena oscurece la cueva y «*Va el Mágico a abrazar al marqués y oscurécese el día con un velo, y por abrazar el Mágico al marqués abraza a Zambapalo; salen por debajo de tierra diferentes animales con luces*» [p. 346b], «siendo estas las antorchas tradicionalmente simbólicas del inframundo»[6]. Fileno ve su arte burlado, pues en lugar de quedarse con el marqués se queda con su sirviente, al que hace decir: «En efeto, los criados / son sombra de los señores» [p. 346b], para poder respetar la leyenda que cuenta que el marqués de Villena engañó al propio diablo dejándole su sombra. Ante el fracaso, el mago Fileno «*Húndese bajo tierra*» [p. 346b], como muestra de su descenso directo a los infiernos, haciendo uso el dramaturgo de esa católica simbología arriba = cielo y abajo = infierno, tan conocida por el público espectador.

Desaparecen así Fileno y sus poderes maléficos. En esta última escena protagonizada por el mago y el marqués, se produce un *tour de force* entre la magia negra del mago de la cueva de Salamanca, que basa su poder en sus tratos con el demonio, y la magia blanca practicada por el de Villena:

Burlé al mágico Fileno,
porque tiene tanta fuerza
la natural magia, que
la demoníaca mesma
quedó burlada con ser
espíritu quien la enseña.
[*Lo que quería ver*, p. 346a]

Rojas desarrolla de nuevo el tema de la magia negra y el pacto con el demonio en *El profeta falso Mahoma*, una desacertada comedia en opinión de Cotarelo: «Este drama es un conjunto de despropósitos y escenas ridículas o absurdas, que ni enlace ni relación tienen entre sí. Ni el estilo ni versificación son tampoco muy recomendables. Obra tal

6 Lima, «La cueva y el mago», p. 595.

sería indigna aun de un autor de menos fama que Rojas»[7]. Estrenada en Palacio en 1635, se enmarca en el grupo de las «piezas religiosas», según MacCurdy[8], o de «tema bíblico y religioso», a juicio de González Cañal[9]. Lo cierto es que tiene un contenido doctrinal indiscutible sobre la verdadera religión católica, defendida por Heraclio y Mitilene y a la que se unirán los judíos conversos Efrón y Raquel. El posicionamiento de Rojas ya se observa desde el mismo título, al calificar como «falso profeta» a Mahoma.

En la comedia, el dramaturgo presenta a Mahoma como un farsante cuyos poderes proceden, por una parte, de las enseñanzas mágicas del apóstata Sergio, su maestro, y, por otra, de su pacto con el demonio: «Sabes que los dos vivimos / yo engañando y tú ayudando» [vv. 1108-1109][10], dirá el falso profeta a su maestro. Desde el primer momento, estos dos personajes se declaran convencidos de que la única ley verdadera es la ley de Cristo, pero el ansia de poder y su ambición los lleva a defender otros ideales religiosos y a recurrir al esoterismo para confirmarlos:

> Enseñásteme las ciencias.
> Atrólogo fui […].
> La matemática supe;
> y, por diabólico instinto,
> lo que se ve deseñalo
> y los continentes digo.
> A mi ignorante mujer,
> con engaños, con hechizos,
> le di a entender que era santo:
> ¡profeta por Dios venido!
>
> [*El profeta falso*, vv. 1331-1341]

7 Cotarelo, *Don Francisco de Rojas,* p. 211.

8 Raymond R. Maccurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*. New York, Twayne Publishers Inc., 1968, p. 35.

9 Rafael González Cañal, «Rojas Zorrilla», en *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, p. 1173.

10 Francisco de Rojas Zorrilla, *El profeta falso Mahoma*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras Completas*, ed. José Cano, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, vol. III, pp. 295-424.

Confiesa que al principio se valió de la ignorancia de la gente para practicar sus trucos y aplicar sus conocimientos, hasta que su afán por obtener más lo llevó a tener tratos con el mismo demonio y a firmar un pacto con él. Ello lo obligó a la renuncia explícita de la verdadera religión, porque, como explica Fernández «pactar con el diablo implica justamente alinearse del lado del maligno renunciando a Dios, a la fe y al bautismo; convertirse en su siervo y rendir homenaje al príncipe de este mundo»[11]:

> Yo hice el mayor delito
> que en los anales del mundo
> tienen los bronces escritos:
> con Luzbel –óyeme ahora–,
> general de los abismos,
> traidor yo al género humano,
> tengo firmado y escrito
> de darle esta alma que Dios
> crió con su *fiat* mismo.
> Y las almas que se alistan
> debajo del cetro mío
> las compro para entregarlas
> a las cadenas y grillos
> que en las oscuras mazmorras
> pone el alcaide precito.
> [*El profeta falso*, vv. 1358-1372]

Mahoma enumera todas sus habilidades de mago, siguiendo el mismo patrón al que había recurrido Fileno en la comedia anterior: hacer estremecer los mares y teñirlos de rojo, convertir la arena en plata o hacer que llueva oro del cielo, en fin, «hago creer lo que quiero» [v. 1405], afirma. Y todo parece conseguirlo hasta que se encuentra con el firme grupo de cristianos compuesto por Heraclio y Mitilene, y Efrón y Raquel, recién convertidos. Para hacerles creer que es «ministro de Dios sagrado / gran profeta de su ley» [vv. 2191-2192] invoca a los «espíritus

11 Natalia Fernández, «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 232.

rebeldes» a fin de producir un «milagro». Es entonces cuando «*pasan nubes lloviendo oro*» [acot. v. 2207]. El emperador Heraclio, apoyado en su sólida fe en Cristo, pronto advierte el engaño: «Este es prodigio aparente / y no evidente milagro» [vv. 2013-2014], porque Mahoma actúa instruido por el demonio, que tiene capacidad para producir efectos maravillosos e inexplicables, pero no para realizar un milagro, hecho sobrenatural de origen divino. De nuevo encontramos aquí el deleble límite entre el prodigio y el milagro, que ya apuntábamos anteriormente.

En diversas ocasiones Mahoma se dirige a los espíritus infernales, los invoca y solicita sus servicios. Es una clara muestra del culto de latría que practica el falso profeta y que consiste en «invocar, adorar y ofrecer sacrificios al demonio»[12]. Lo hemos visto en el momento en que quiere deslumbrar a los cristianos con sus habilidades y lo volveremos a ver más adelante, cuando ya ha escrito las leyes coránicas:

> Espíritu que me riges
> y que estás a mi obediencia,
> baja en una densa nube,
> lleva por los vientos, lleva,
> los escritos que te ofrezco,
> parezca ahora, parezca,
> un evidente milagro,
> y no evidente aparezca.
> [*El profeta falso*, vv. 2837-2844]

Ante esa invocación, «*Baja una nube y en ella el demonio en forma de ángel*» [acot. v. 2844] y llega así al escenario ese «ministro del infierno», enviado por Luzbel, que es nombrado por el propio Rojas como «falso ángel», que se lleva por los aires a Mahoma y a Sergio: «*Sube la nube y llévase la mesa con Mahoma y Sergio*» [acot. v. 2868]. De nuevo, Heraclio señala «que es ilusión de la idea, / que es engaño del infierno» [vv. 2876-2877] y dirigiéndose a la cruz de Cristo, a la Vera Cruz, suplica:

12 Alberto Montaner y Eva Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 119.

Cruz de Dios, no permitáis
que triunfe de esta manera
un engaño tirano.
Descienda al suelo, descienda.
[*El profeta falso*, vv. 2887-2890]

La súplica de los cristianos, en boca del patriarca, es oída por Dios y «*cay la nube en el tablado, Sergio y Mahoma*» [acot. v. 3049]. Malheridos ruedan por el suelo y Mahoma mata a Sergio. La obra acaba con la muerte de un soberbio Mahoma, que no reniega de su fe:

¡Ea,
ansias: dadme ya la muerte!
Infiernos: vuestra impaciencia,
¿qué espera que no me acaba?
¿Qué aguarda que no me lleva?
[*El profeta falso*, vv. 3145-3149]

Son las últimas palabras de ese falso profeta que arderá para siempre en el infierno.

El demonio en escena

La única obra en la que el demonio se materializa en escena –a excepción del falso ángel de la comedia anterior– y adquiere su parte de protagonismo, si bien con un papel secundario, es *Los trabajos de Tobías*, pieza basada en el *Libro de Tobías* o *Libro de Tobit*, escrita para el Corpus de Toledo de 1640[13]. No extraña en absoluto que, creada expresamente para dichas festividades, aparezca la figura del diablo en escena, al igual que otros seres sobrenaturales, tan frecuentes del Corpus. De hecho, lo encontramos por primera vez en la segunda jornada para acabar con Josef, el séptimo marido de Sara. Más adelante, vuelve a aparecer para atacar a Tobías, en una especie de secuencia paralela a la protagonizada con Josef, si bien en este caso la intercesión divina da un vuelco al resultado de la acción.

13 Teresa Julio, «Los personajes femeninos en *Los trabajos de Tobías* de Rojas Zorrilla», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan A. Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, p. 665.

Ese demonio, de nombre Asmodeo, es un personaje plano, como señala Rubiera, en tanto que solo cumple una función: «cultiva casi únicamente una de sus caras más conocidas, su aspecto terrorífico y cruel»[14]. En esta comedia, Asmodeo actúa como protector de la virginidad de Sara, hija de Raquel, y cada vez que la muchacha se casa, el demonio mata al marido la noche de bodas. Por eso, Sara rehúsa contraer nupcias con el joven Tobías porque teme que sufra el mismo destino que sus anteriores esposos. Pero Dios, viendo que el amor del joven es casto y puro, por oposición al amor de Josef, movido por la lascivia, enviará al joven Tobías al arcángel San Rafael para protegerlo, bajo el nombre de Azarías. Serán los consejos y enseñanzas del arcángel los que ayudarán al joven Tobías a liberarse de la maldición del demonio, a unirse a su amada Sara y a curar la enfermedad del padre, que ha quedado ciego por el excremento de un gorrión.

Asmodeo aparece en el momento en que Josef ha conseguido la mano de Sara. Es entonces cuando se produce el enfrentamiento entre el diablo, enviado por Dios para protegerla, y el joven lascivo que solo quiere disfrutar de ella:

Josef Deja,
si la muerte me has de dar,
que la goce y luego muera.

Asmodeo Eso es lo que Dios no quiere.

[*Los trabajos de Tobías*, vv. 2151-2154][15]

Los personajes sobrenaturales de Asmodeo y Azarías representan el mal y el bien, respectivamente, y ambos están enviados por Dios, son instrumentos divinos:

> Asmodeo actúa cruelmente no solo con el permiso divino sino por voluntad de Dios, y en ese sentido se puede entender […] como una personificación de la ira de Dios, como el

14 Javier Rubiera, «Ángeles y demonios en el teatro de Rojas: *Los trabajos de Tobías*», en *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico,* ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 115.

15 Francisco de Rojas Zorrilla, *Los trabajos de Tobías*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras Completas*, ed. Susana García López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, vol. V, pp. 327-476.

> brazo armado de la justicia divina, en consonancia con esa cara terrible del mismo Dios del Antiguo Testamento. No se trata, pues, como en la mayoría de comedias hagiográficas, de un espíritu demoniaco que intervenga por voluntad propia, con licencia divina para actuar, sino de un ministro de la justicia o de un instrumento de la venganza de Dios[16].

Por esa razón, el propio Asmodeo queda desconcertado ante la resistencia de Tobías el joven y se dirige al creador buscando una respuesta:

> ¿Cómo, cielos vengativos,
> dais fortaleza a este joven
> que a vosotros, atrevido,
> os quiere usurpar a Sara?
> [*Los trabajos*, vv. 3308-3311]

La siguiente vez que aparezca Azarías será para acompañar al joven Tobías a Rajés con el fin de recuperar el dinero que en otro tiempo Tobías prestó a Gabelo. En el camino, Azarías le pide al muchacho que saque del Tigris el pez que ha intentado atacarlo y guarde sus entrañas. Tobías pregunta la razón, a lo que Azarías contesta:

> Su hígado, espíritus lanza
> si le ponen en el fuego,
> y al infierno causa enojos
> el humo que sale de él;
> puesta en los ojos su hiel,
> su hiel da vista a los ojos;
> su virtud es misteriosa,
> que hoy secreta a todos es.
> [*Los trabajos*, vv. 2988-2995]

Ese pez es el que ha de salvar a todos de sus desgracias, pues los alejará de Asmodeo y servirá para curar la ceguera del padre. Obsérvese que si no fuera porque Azarías es el ángel enviado por el señor, esos remedios caseros para curar y ahuyentar a los malos espíritus estarían muy cerca de los de cualquier bruja o hechicera. Porque efectivamente esos

16 Rubiera, «Ángeles y demonios», p. 120.

remedios de Azarías son eficaces y, cuando el joven Tobías se enfrenta a Asmodeo, recuerda el «misterio» que le ha revelado su compañero de viaje y pone el hígado del pez en el fuego, lo que va a provocar un humo que lo ahuyentará. Ante tal reacción, el gracioso Morrión no puede evitar decir: «¿Higadillo / le pone a asar al demonio?» [vv. 3319-3320]. Tras el sahumerio, Asmodeo pretende escapar, pero Azarías detiene sus pasos: «¡Ah, Rafael, / tú eres quien me ha vencido!» [vv. 3341-3342].

Queda todavía por aplicar la hiel del pez del Tigris a los ojos del viejo Tobías para que recupere la visión. Y así lo hará el joven Tobías, que siguiendo las instrucciones de Azarías, «Ponle esa hiel en los ojos» [v. 3387], procura la sanación del padre. No queda más que acabar la comedia con este final feliz para los Tobías y con el triunfo del bien sobre el mal, representado a través de la figura del arcángel que se lleva volando a Asmodeo y lo acaba despeñando. De nuevo, una caída en vertical para mandarlo al mundo de las tinieblas.

La magia en manos de mujer: las magas

En la producción de Rojas Zorrilla encontramos a dos mujeres cuyos poderes sobrenaturales las emparentan con las magas literarias como Circe, Morgana o Alcina. Una de ellas, Medea, protagonista de *Los encantos de Medea*, cuenta con una larga tradición en la mitología griega y latina; la otra, Selenisa, la hacedora del jardín encantado de *El jardín de Falerina*, no es sino una creación de Rojas, Coello y Calderón, autores de la comedia, inspirada en las sagas del ciclo artúrico.

El esplendor de la magia en la producción de Rojas Zorrilla nos llega de la mano de Medea, la bruja de la Cólquide: «A mí se reservan / los más ocultos secretos» [vv. 196-197][17]. Desde el mismo título, *Los encantos de Medea*, ya se apunta el cariz que va a tomar la comedia del toledano, pues el término «encantos» se ha de entender aquí como encantamientos, embrujos o poderes sobrenaturales. Así el *Diccionario de Autoridades* define «encanto» como «obra ejecutada por el encantador», que a su vez es definido como «el hombre o mujer que hace encantos, valiéndose de medios y artificios prohibidos y mágicos». No en

17 Francisco de Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras Completas*, ed. Teresa Julio, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, vol. V, pp. 476-584.

vano, en la mitología, Medea es por excelencia la maga y la que despliega en escena una profusa tramoya que permite calificar la pieza de Rojas como comedia de aparato, pues, como ya señaló Trambaioli[18], la perspectiva que le interesa al toledano del mito es la de la espectacularidad.

No entraré a detallar aquí las diferentes tramoyas y artilugios escénicos que intervienen en la comedia, ya que en otra ocasión propuse una hipotética puesta en escena en el siglo XVII[19], y me detuve en los efectos mágicos en el prólogo de la edición crítica que preparé para las Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Lo que sí me interesa señalar ahora son los poderes sobrenaturales de Medea, pues la música, los efectos sonoros, los fuegos de artificio, los decorados, las tramoyas, la utillería e incluso el vestuario se ponen al servicio de un espectáculo que convierte el escenario en una caja de sorpresas.

La pieza comienza con la llegada de Jasón y Mosquete en una nube a la selva que hay delante del palacio de Medea. La maga ha invocado a «los dioses de las tinieblas» [v. 232] para transportarlos por los aires desde Grecia a su palacio encantado. No es la primera vez que Medea aprovecha sus poderes sobrenaturales para recuperar a su esposo, pues, antes de partir, ha dejado a la reina, madre de Jasón, con su aspecto para que Esón tome venganza en ella. Cuando acabe despeñada, tras ser perseguida por el esposo, recuperará de nuevo su apariencia primigenia. Creúsa, la nueva prometida de Jasón, dirá: «Todo es encanto, ay de mí» [v. 425], poniendo al descubierto el engaño de Medea.

Al final de la primera jornada, Jasón, junto con Mosquete y sus hijos, intentan escapar a través del mar en una nave que atraviesa el espacio escénico («*Va corriendo la nave poco a poco*» [acot. v. 488]). De nuevo, Medea invoca a los dioses infernales –«Ea, dioses infernales, / que en el calabozo oscuro / me obedecéis por el aire» [vv. 544-546]– para que alteren el curso de las fuerzas de la naturaleza. Comienza sus imprecaciones contra Jasón y la nave, pero pronto se da cuenta de que

18 Marcella Trambaiolli, «*Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya», en *Texto y espectáculo: Proceedins of the Thirteenth Internacional Golden Age spanish Theatre Symposium (El Paso, 1993)*, ed. José Luis Suárez García, El Paso, University of Texas, 1995, p. 108.

19 Teresa Julio, «Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*», en *Tiempo, espacio y género en la comedia española*, *Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 2003)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 193-213.

en ella van sus hijos y ordena que la naturaleza se detenga: «*Va un montecillo a caer, y cuando dice "pero no" se detiene*» [acot. v. 554] y «*Sale un rayo por debajo de tierra y detiénese en el aire*» (acot. v. 564) y «*Baje el rayo*», [acot. v. 571]. Abandona la técnica de la maldición [vv. 577-600] por la de la bendición [vv. 601-660], pues solo ella es merecedora del castigo:

> En fin, los cuatro elementos,
> la tierra, fuego, mar, aire,
> golfos, olas y Caribdis,
> Escilas, montes gigantes,
> estrellas, cielos, cometas,
> fortunas, sol, montes, mares,
> montañas, imperios, reinos,
> polos, fieras, sirtes, aves,
> plantas, árboles, planetas,
> nubes, rayos y huracanes,
> en vez de darte la muerte,
> propicios y favorables,
> por ídolo de dos orbes
> en dos polos te señalen,
> y todos contra mí, todos
> se conjuren porque acabe
> de morir de tus rigores
> ya que mis penas no basten.
>
> [*Los encantos de Medea*, vv. 643-660]

Jasón ha podido escapar de Medea gracias a que esta ha cambiado su discurso, pero también lo ha conseguido por la ayuda del anillo protector que la propia bruja, confiada y erróneamente segura de su amor, le ha regalado:

> Pues toma agora *Dale un anillo.*
> esta sortija, que es prenda
> de tanto precio y valor
> que, cuando la traigas puesta
> en tu mano, no hay prodigio
> ni encanto que temer puedas.
> Yo, con ser quien te la doy,
> puesto que tú me ofendieras,

aunque quisiera vengarme
de ti, posible no fuera.
[*Los encantos*, vv. 275-284]

Esa sortija se convierte en un objeto mágico que protege a Jasón de la propia Medea. Es por ello por lo que la maga deberá recuperar el anillo a toda costa. Lo intentará en un par de ocasiones, y solo lo conseguirá transformándose en Creúsa.

La magia y los efectos espectaculares tampoco faltan en la segunda jornada, que se desarrolla íntegramente en el palacio de Esón y, en el momento en que este saca una daga para matar a Medea, «*Húndese Medea y sale un castillo del suelo y da la puñalada el rey en él*» [acot. v. 1323]; Creúsa, al dar la mano a Jasón como símbolo de la aceptación del matrimonio, sale volando por los aires: «*Va a dar la mano Creúsa a Jasón y, al tiempo que se la va a dar, levántase la silla de Creúsa y vuela hasta el techo y, desde el techo, al tejado*» [acot. v. 1334].

La ira de Medea va en aumento y estalla al final, momento en que invoca de nuevo a los espíritus malignos para poder acabar con toda su estirpe:

Dioses infernales, ea;
ea, espíritus rebeldes,
que a mi voz obedecéis,
soltad por el aire leve
exhalaciones de fuego
que aqueste palacio alteren,
desvaneced su altivez,
no quede en su espacio breve
átamo que a vuestras llamas
no postre sus altiveces.
[*Los encantos*, vv. 1950-1959]

Los espíritus responden de inmediato y «*Arde el palacio*» [acot. v. 1956]. Tras el asesinato de los hijos, no queda más que la huida final: «*Sale Medea en lo alto en un dragón*» [acot. v. 2079] y «*Vuela el dragón al tejado*» [acot. v. 2128].

Como se puede ver, desde la nube inicial en que llegan Jasón y Mosquete hasta el vuelo final de Medea, la escena no ha dejado de moverse, de sorprender y, sobre todo, de buscar espectáculo a través del juego de

tramoyas y efectos especiales. Y todo ello gracias a los poderes de la bruja de la Cólquide, que, además de madre y mujer perdidamente enamorada, es hechicera. Es la maga, la mujer cuyos encantos permitieron en su día que Jasón superara las pruebas que le impuso Eetes, rey de Colcos y padre de Medea, y venciera al monstruo que custodiaba el bosque donde se encontraba el Vellocino de Oro. Gracias, justamente, a sus poderes, Jasón pudo salir victorioso de la aventura de los Argonautas. Y ahora pone sus encantos al servicio de otra magna empresa: recuperar a Jasón, una empresa abocada al fracaso porque la magia se le revela inútil y acaba con el asesinato de los hijos.

> Medea es incapaz de aceptar la derrota, pero también es incapaz de conseguir aquello que anhela. Es la gran desamada y la magia no le sirve de nada en este asunto. Estamos ante un caso de amor y tanto Circe como Medea son incapaces de retener o conseguir al hombre que aman a través de diferentes remedios mágicos. No pueden forzar la voluntad, ni siquiera son capaces de autosanarse, de olvidar al amado, de controlar sus sentimientos. Esta es una de las grandes lecciones que intenta dar el fracaso de estos personajes, desde el clasicismo hasta el Siglo de Oro[20].

Al igual que Medea, Selenisa, la maga de *El jardín de Falerina*, comedia escrita por Rojas, Antonio Coello y Calderón, también posee poderes sobrenaturales, entre ellos el de crear un jardín que, aun sin existencia real, resulta tangible para los personajes que circulan por él:

> Este jardín, que rinde por despojos,
> fábrica docta es para los ojos
> y, aunque es, aunque es fingido,
> servirá para el tacto y el oído.
> [*El jardín de Falerina*, vv. 37-40][21]

20 Eva Lara y Alberto Montaner, «Introducción», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 18.

21 Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.

Nacida y criada entre los bárbaros astracanes, Selenisa ha estudiado astrología, domina la magia negra y es capaz de alterar el curso de la naturaleza. Como señalan Pedraza y González Cañal:

> Su caracterización como maga y encantadora se corresponde, no sin matices, con la de la Alcina de Orlando furioso de Ariosto (canto VII, octs. 9-32) o con la de la Falerina de *Orlando enamorado* de Boiardo (libro II, cantos IV y V). También podría compararse con Circe, que había sido protagonista de *El mayor encanto, amor* […]. En cualquier caso, para su semejanza con Alcina o Circe le falta ser una mujer enamorada[22].

En efecto, esta maga, nacida de la imaginación de los tres dramaturgos, pero inspirada en los modelos de la literatura caballeresca, solo actúa como protectora de Falerina y creadora de su jardín. Desde el primer verso, Falerina nos la presenta como la «Mágica Selenisa, cuya ciencia / rige toda la circunferencia» [vv. 1-2], y, cuando la propia maga aparezca ante el auditorio, dirá de sí misma:

> De astrología y de magia
> me di al difícil estudio,
> y de la tierra y el cielo
> examiné los dos rumbos.
> Espíritus infernales
> provoco con mis conjuros,
> y de su traje y su forma
> ni me asombro ni me asusto.
> [*El jardín*, vv. 61-68]

Su poder procede de sus estudios y de sus tratos con los espíritus infernales a los que invoca para cambiar el curso de la naturaleza. Tras esta breve y contundente presentación enumera sus habilidades para con el sol, el fuego, el aire y el mar, al igual que lo hacen los personajes con poderes sobrenaturales de la dramaturgia del toledano.

---

22 Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, «Introducción», en Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, Barcelona, Octaedro, 2010, p. 91.

El jardín encantado que da título a la comedia es obra de Selenisa y en él hay un árbol que da como fruto unas granadas de oro que tienen la propiedad mágica de proteger contra los hechizos y curar las heridas:

> Estas granadas de oro
> tienen antídoto oculto
> contra el hechicero encanto
> y contra el acero agudo.
> [*El jardín*, vv. 163-166]

Ese árbol mitológico, que no deja de recordar el manzano del jardín de las Hespérides, es el cebo para conseguir «al más galán y valiente / o al más bizarro y robusto» [vv. 177-178] príncipe que pueda merecer Falerina. De hecho, la primera actuación mágica de Selerina es la de atraer a Lisidante al encantado jardín:

> Selenisa Para tu primero amante
> o para tu prisionero,
> echarle las redes quiero
> al príncipe Lisidante.
> Falerina Pues para prodigio tanto
> obre tu magia veloz.
> [*El jardín*, vv. 257-262]

La fama de maga temida nos llega a través de su hermano, el bárbaro Gradaso:

> ¿No sabes que soy Gradaso,
> bárbaro que mares reina,
> hermano de Selenisa,
> mágica que a un tiempo tiemblan
> el sur como estrella errante
> y el norte como planeta?
> [*El jardín*, vv. 675-680]

Los poderes o habilidades de Selenisa como hechicera se materializan en el momento en que Astracán ha sido herido por Orlando: «Y tú anímate, Astracán; / que, pues hierbas confecciono, / con ellas sanarte espero» [vv. 961-963]; son las mismas hierbas y pócimas tan habituales

en sanadoras o brujas. Astracán le informa de la muerte de Gradaso, lo que provoca el deseo de venganza de la maga: «Pues, ea, ¡a obrar con mi magia!» [v. 975]. Las mágicas hierbas, los hechizos, controlan a Lisidante, que ha entrado en el jardín y ha quedado preso por Selenisa, que solo está dispuesta a liberarlo cuando le entreguen a Orlando, el asesino de su hermano.

Los poderes de la maga se extienden por todas partes y es capaz no solo de controlar los cuatro elementos (tierra, mar, aire y fuego), sino de dominar los sentimientos del ser humano. Así, Selenisa quiere detener con sus hechizos el amor de Falerina:

> Falerina se enamora.
> Pues atajen mis hechizos
> este fuego. Cantad presto,
> voces, infundidla olvido.
> [*El jardín*, vv. 1749-1752]

Esas voces se refieren a los cantos de sirena a los que anteriormente se ha aludido [vv. 1609-1616], melodías que sembraban el olvido.

De nuevo volvemos a ver a la maga en acción cuando usa de sus poderes («¡Escondedla, encantos míos!» [v. 1916]) para hacer desaparecer a Flor de Lis o convertirla en una fuente, pues la acotación reza lo siguiente: «*Desaparezca Flor de Lis u convertida en fuente u volviéndose los nichos del jardín con un torno, y se desaparezca también el jardín*» [acot. v. 1916]. Esa desaparición súbita de Flor de Lis no arredra a Brandimarte, que aun reconociendo el embrujo que encierra el espacio, promete regresar para rescatarla:

> Mas, a pesar del hechizo
> del jardín y de sus flores,
> sus encantos y prodigios,
> volveré a librar mi dueño.
> [*El jardín*, vv. 1926-1929]

Con ese juego de tramoyas se pone fin a la segunda jornada, escrita por Coello. Será ahora Calderón quien retome la pluma para poner fin a la comedia, y lo cierto es que el dramaturgo madrileño no sabe sacarle gran partido. No obstante, reconociendo su ciencia y sus poderes, hace decir a Brandimarte:

¡Oh tú, cruel
parto de estas duras peñas,
que mágicamente hacer
supiste de ciencias tuyas
tantos asombros por que,
imperfecta, fuese docta
ignorante la mujer.
[*El jardín*, vv. 2044-2050]

Y es que la crueldad de Selenisa no ha pergeñado sino el enfrentamiento a muerte entre los dos hermanos, Brandimarte y Lisidante para conseguir el favor de Flor de Lis. Y a esa misma crueldad aludirá el rey para referirse a la maga: «Mágica Selenisa, / de cuyo horror el viento nos avisa» [v. 2176-2177].

Con sus poderes Selenisa tiene encantada la espada de Orlando, el mismo instrumento que ha servido para dar muerte al hermano y que permanece enredada en el árbol mágico protegido por el dragón. Así lo canta la música:

De Orlando la ardiente espada
con que dio muerte a Gradas
entre las granadas de oro
está pendiente de un árbol.
[*El jardín*, vv. 2492-2495]

Brunel, confundido con Orlando, es apresado y llevado a una cueva oscura y escondida, un espacio también encantado donde las mesas con comida y bebida aparecen y desaparecen por los aires, lo que hace que el gracioso no sepa si prefiere morir de hambre o de miedo.

Por último, Orlando consigue vencer a Selenisa, en un final precipitado e inverosímil, y la maga decide destruir su obra:

Yo misma […]
derribaré la arrogancia.
porque en su trágico fin
a voces diga la fama
que *El jardín de Falerina*
de aquesta manera acaba.
[*El jardín*, vv. 2779-2785]

No hay pena, no hay muerte, no hay desaparición súbita, no hay un descenso a los infiernos ni un vuelo espectacular que aterrorice al auditorio. Ninguna de las técnicas a las que nos tiene acostumbrados Rojas, justamente porque la comedia no la cierra él, sino Calderón. La maga de la primera jornada, que en manos del toledano prometía un destino similar al de las grandes sagas de la mitología ha ido perdiendo fuerza a medida que pasaba de mano en mano y acaba quemando su jardín, como si con ese fuego purificador se restableciera la normalidad.

Conclusiones

Tras este rápido repaso por los personajes esotéricos de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla, observamos que la magia, en sentido lato, puede abordarse desde tres puntos de vista distintos:

I. Desde el punto de vista de la funcionalidad, la magia aparece:

a) como discurso teórico. Recuérdese la academia de Serafina en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*.

b) como recurso escenográfico para crear espectáculo: *Los encantos de Medea, El jardín de Falerina, El profeta falso Mahoma*, etc.

c) como elemento estructurador, ya que permite articular diversos núcleos escénicos. Ejemplo clave nos lo proporciona el espejo de *Lo que quería ver el Marqués de Villena*.

II. Desde el punto de vista ideológico, se observa:

a) Una condena expresa de la magia y el triunfo de la religión, la católica, por supuesto, que es la única verdadera según confiesan apóstatas, judíos conversos e incluso el propio Mahoma.

b) No deja de ser significativo el fenómeno de extrañamiento, esto es, la selección de personajes situados espacial y temporalmente en una época diferente de la de Rojas, como si de ese modo el dramaturgo se distanciara de los fenómenos que trata.

III. Desde el punto de vista de los personajes, encontramos:

a) Demonios. Por una parte, aparecen en las comedias religiosas, en las que se produce un enfrentamiento entre el bien y el mal. Obsérvese que el único demonio que realmente aparece en escena, Asmo-

deo, no es el demonio, sino un demonio enviado por Dios. Por otra parte, encontramos indirectamente demonios o fuerzas infernales que han pactado con los mortales a cambio de su alma.

b) Magos. Se distingue claramente entre los que practican la magia negra, prohibida y condenada, que acaban muriendo y descendiendo al infierno, y los que practican la magia blanca, permitida, como el marqués de Villena, que sale ileso y triunfante tras su enfrentamiento con las fuerzas del mal.

c) Brujas. Aparecen como hechiceras, magas y brujas, triple condición que ostentan las mujeres esotéricas del toledano, dos fuerzas sobrenaturales, Medea y Selenisa, cuyos propósitos acaban abocados al fracaso, pues la magia no resuelve nada ni ayuda a conseguir fines nobles.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Magia», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 200-201.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.

Fernández, Natalia, «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 225-253.

González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla», en *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1149-1179.

Julio, Teresa, «Los personajes femeninos en *Los trabajos de Tobías* de Rojas Zorrilla», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan A. Martínez Berbel, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 665-673.

— «Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*», en *Tiempo, espacio y género en la comedia española*, *Actas de las II Jornadas*

de Teatro Clásico (Toledo, 2003), ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 193-213.

— «Vejamen de Batres para la Academia de 1638. (Manuscrito inédito) Estudio y edición», *Revista de Literatura,* enero-junio, vol. LXXV, nº 149, 2013, pp. 279-306.

Lara, Eva y Alberto Montaner, «Introducción», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 17-32.

Lima, Robert, «La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del Siglo de Oro», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 579-598.

Maccurdy, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers Inc., 1968.

Montaner, Alberto y Eva Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 33-184.

Pedraza, Felipe B. y Rafael González Cañal, «Introducción», en Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, Barcelona, Octaedro, 2010, pp. 9-86.

Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los encantos de Medea*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras Completas*, ed. Teresa Julio, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, vol. V, pp. 476-584.

— *Lo que quería ver el marqués de Villena*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, BAE, Madrid, Real Academia Española, 1952, vol. LIV, pp. 319-348.

— *El profeta falso Mahoma*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras Completas*, ed. José Cano, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, vol. III, pp. 295-424.

— *Los trabajos de Tobías*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras Completas*, ed. Susana García López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, vol. V, pp. 327-476.

Rojas Zorrilla, Francisco de, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.

Rubiera, Javier, «Ángeles y demonios en el teatro de Rojas: *Los trabajos de Tobías*», en *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 115-124.

La magia de la escritura en algunas obras calderonianas

Simon Kroll
Universidad de Viena

Religión, magia y escritura[1]

> Posee mil artes de hacer daño, usa de incontables venablos. Pero el principal en todas las épocas extraído del mismo carcaj fue el señuelo de aquellas artes tan curiosas como supersticiosas: tan numerosos como necios inventos demoníacos que sacan de quicio a los mortales, y que todos ellos se comprenden bajo el nombre de MAGIA[2].

Sí, una parte importante de la magia fue para los contemporáneos del siglo XVII cosa de los demonios. La escritura, en cambio, se asocia en un entorno cristiano mucho más con lo divino por el simple hecho de tratarse de una religión que cree en la revelación a través de una escritura divina.

Preguntamos: ¿La escritura puede ser magia? Muchos nombres de escrituras, como los jeroglíficos y las runas, por ejemplo, indican al menos una creencia en una procedencia transcendente o sobrenatural. Así,

1 El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture» financiado por el Austrian Science Fund FWF (project number P24903-G23) y el Anniversary Fund del Oesterreichische Nationalbank (project number 14725). Le agradezco sus críticas, lecturas e indicaciones a Wolfram Aichinger y Andrea Toman-Kroll.

2 Martín del Río, *La magia demoníaca*, trad. y ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991, p. 1.

la palabra egipcia para determinar los jeroglíficos se transcribe en español como «medu necher», que significa «palabras divinas» y según la creencia fue invención del dios Toth.

Las tradiciones de escrituras divinas o mágicas con notable presencia en la cultura y literatura del Siglo de Oro son la egipcia, la judía, la musulmana, la cristiana y la greco-latina[3]. Calderón las conocía y hay referencias a aspectos de cada una en sus obras. Pero he aquí un problema de diferenciación. ¿Qué es magia y qué es religión? ¿Cómo se diferenciarían? Desde un punto de vista objetivo ¿cuál sería la diferencia entre una bendición que sigue las reglas del rito católico, un exorcismo y un conjuro mágico de una bruja o un brujo? Sobre esto apunta el antropólogo Julio Caro Baroja:

> Creo que sólo un abuso de método es el que ha convertido a la Magia […] en materia que puede quedar totalmente al margen o sólo circunstancialmente adherida a la Religión, susceptible por tanto de estudio aislado. La realidad es que una y otra han estado unidas de modo mucho más estrecho de que se da entender aun en la generalidad de los tratados y así resulta que los campos de acción de una y otra se interferían.
>
> Ahora bien, en un caso u otro, dentro de la vida práctica, entre el sujeto que desea una cosa, buena o mala, incitado por odio o amor y el objeto de su deseo, suele interferirse con frecuencia un tercer elemento que, en unos casos, es esencialmente mago o hechicero y en otros sacerdote. Uno conjura, el otro normalmente ora y sacrifica. Pero a veces también, el sacerdote recurre a prácticas mágicas, a conjuros y el mago a oraciones y sacrificios. […] A veces, también se combinan un conjuro y una oración, o se suceden[4].

3 Ver también Ignacio Arellano, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería, Instituto de estudios almerienses, 1996, pp. 13-36. Muy interesante al respecto también es: María Luisa Tobar, «Lo maravilloso en Calderón. Mitología, magia y hagiografía», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales, Cambridge, 2006, pp. 591-596.

4 Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 41-43.

Magia y religión se solapan y sobreponen muchas veces en una amalgama de creencias[5]. Ya en el origen de la palabra «magia» podemos detectar esta mezcla, puesto que proviene «del persa *magush*; los magos persas eran los hombres de conocimiento que seguían 'la ciencia mágica de Zaratustra'. En su origen, la magia se asociaba a un saber oculto de lo divino, del cual formaban parte la astrología, la adivinación y otras 'ciencias' afines»[6]. Por ello, los griegos y romanos también miraban a los magos, extranjeros para ellos, con reserva. Pero serían el judaísmo y el cristianismo los que tratarán de desacreditar la imagen de la magia y asociarla casi en su totalidad con intenciones malévolas y demoníacas[7].

Una diferencia claramente destacable entre magia y religión es el contexto de cada caso. Es decir, la medida en que un rito, que se lleva a cabo en un momento histórico dado, pertenezca o no a lo que en su momento se tenga por ortodoxo. Así apunta Vianna Peres en un artículo sobre la magia en el teatro de Calderón: «Las consideraciones sobre la magia nos llevan a establecer, en el contexto contrarreformista, la oposición entre lo verdadero –el cristianismo– y lo falso –la magia–»[8]. La magia es muchas veces la periferia de la religión que constituiría un centro. Entiendo estos términos según la teoría poscolonial. Especialmente Homi Bhabha y en su tradición también Michael Rössner han escrito que esta relación no es una «calle de único sentido» y muy bien pueden darse influencias de la periferia sobre el centro[9] o producirse una amalgama de ambas partes.

---

5 Según Tietz se daban estas amalgamas especialmente en el Siglo de Oro español. Ver su interesante artículo Manfred Tietz, «Magie und Imagination in religiösen Kontexten und Schriften des spanischen 16. und 17. Jahrhunderts», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 13-36.

6 Sigmund Méndez, *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 53. Ver también Christoph Draxenmüller, *Historia social de la magia*, Barcelona, Herder, 1997.

7 Ver Méndez, *El mito fáustico*, pp. 53-55.

8 Lygia Rodrigues Vianna Peres, «La magia en el teatro de Calderón», en *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, ed. Kurt y Theo Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. 1, p. 338.

9 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994; Michael Rössner, «Indianische Schäfer: Möglichkeiten und Grenzen der Anverwandlung des Amerikanischen in der frühen Kolonialliteratur», en *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität*, ed. Frank Leinen, Berlin, Erich Schmidt, 2002, p. 191.

Como es el fundador de la investigación moderna de estos temas, también conviene citar al famoso James Frazer. Su diferenciación entre magia, religión y ciencia se ha criticado o profundizado a lo largo del siglo XX, pero un argumento suyo para distinguir la magia de la religión es muy operable para el teatro del Siglo de Oro, por lo que vuelvo a repetirlo en este artículo. Según Frazer, el mago quiere controlar la naturaleza, el destino, los animales y las plantas mediante sus conjuros. El cura, en cambio, clama a Dios para pedir ayuda y no cree que podría estar en sus propios poderes intervenir sobre el destino de las cosas[10].

Magia natural y magia diabólica

El Siglo de Oro español hereda de la Edad Media la diferenciación entre *magia natural* y *magia diabólica*[11]:

> La magia natural no se distinguía de la ciencia, sino que era propiamente una rama de ella. En concreto, era la ciencia que se ocupaba de las 'virtudes ocultas' (o poderes ocultos) de la naturaleza. La magia diabólica no se distinguía de la religión, sino que era una derivación perversa de ella. Era la religión que se alejaba de Dios y pedía a los demonios ayuda para la resolución de asuntos humanos[12].

Cilveti lo describe de manera muy concisa: «Magia diabólica o negra es la facultad de producir efectos maravillosos por virtud del demonio»[13].

---

10 Ver James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, ed. Robert Fraser, London, New York, Oxford University Press, 1994, pp. 46-49. Imprescindible al respecto es también Bronislaw Malinowsky, *Magic, Science and Religion and other essays*, New York, Doubleday, 1954.

11 A partir del siglo XVI aparecería un tercer tipo, la magia artificiosa, que en este contexto ahora no podré tratar en detalle. Ver Wolfram Nitsch, «Theater de Magie - Magie des Theaters. Spuk und Zauberei im Drama Calderóns», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat, Tübingen, Niemeyer, 2005, p. 310.

12 Richard Kieckhefer, *La magia en la Edad Media*, trad. Montserrat Cabré, Barcelona, Crítica, 1992, p. 17.

13 Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Michigan, Albatros, 1977, p. 40.

Podemos detectar esta diferenciación también en la obra de Calderón. Así, Ptolomeo dice de Irifela en *El conde Lucanor*:

> Irifela, esa gitana,
> que en las estrellas apura,
> arbitrio de las estrellas,
> todas las cosas futuras
> –si ya nos es, como otros dicen,
> que en las mágicas que estudia
> diabólico genio inspira
> y negro espíritu pulsa–
> [*El conde Lucanor*, pp. 929-930][14]

Para este artículo voy a concentrarme en las escrituras mágicas, relegando las propiamente cristianas a un segundo plano. No obstante, por la cercanía entre magia y religión en este aspecto, no siempre será posible dejar de lado la escritura divina. Esta será nuestro punto de partida, a partir del cual veremos cómo la diferenciación entre el deseo de controlar mágico y el clamar a Dios religioso nos puede ayudar a entender mejor los textos de Calderón en los que magia y religión muchas veces se describen con metáforas y expresiones muy parecidas.

Escritura de estrellas

Cada lector de los textos del teatro del Siglo de Oro conoce una escritura muy frecuente en las obras áureas: la escritura de las estrellas. Es probablemente la imagen más compleja de la escritura, pues convergen en ella la astrología y astronomía, la magia, la religión (en la concepción agustiniana del Libro de la Naturaleza) y la tradición conceptista. Las imágenes de la escritura de las estrellas sirven tanto para expresar la petición de refugio de una amante secreta en la sombra de la noche, como para la descripción de las artes oscuras de una gran hechicera. Escuchemos a una amante:

> Funesta sombra fría,
> cuna y sepulcro de la luz del día,

14 Pedro Calderón De La Barca, *El conde Lucanor (Cuarta Parte de Comedias, IV)*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 919-1038.

si amorosos delitos
en tu negro papel tienen escritos
tantas hoy líneas bellas
cuantas contiene tu zafir estrellas,
no este estrañes agora,
sino escríbele, antes que la aurora
a borrártele venga,
porque lugar en tus anales tenga
un ciego amor que, en tantos desconsuelos,
pisando va la sombra de sus celos.
[*El secreto a voces*, vv. 3160-3171][15]

Laura, amante secreta de Federico en *El secreto a voces* de Calderón, quiere huir con este y pide a las estrellas que escriban en su favor. Laura no domina esta escritura, ni pretende intervenir sobre ella, pero la invoca para que le ayuden: evoca el *Libro de la Naturaleza*, es decir, evoca a Dios. Es importante resaltar que Laura ni lee, ni escribe, sino que pide que se escriba. Su evocación de los astros es, por tanto, bastante inocente y no tiene nada que ver con prácticas mágicas. Teniendo en cuenta la diferenciación de Frazer, las palabras de Laura se ambientarían en el terreno de lo religioso, puesto que ella no trata de intervenir sobre la naturaleza o el destino.

Las prácticas mágicas se describen curiosamente con las mismas metáforas aunque con algunas diferencias importantes. Veamos ahora un ejemplo de una escritura mágica propiamente dicha. Escuchemos un autorretrato de una hechicera que no necesita presentación, valga el tópico, pues se trata de una de las hechiceras más grandes y famosas del mundo occidental:

Aquel pasmo soy del mundo,
aquel horror de las fieras,
escándalo de los hombres,
y de las deidades bellas
asombro, porque yo soy
la sabia y docta Medea,
a cuyo mágico estudio

15 Pedro Calderón De La Barca *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015, vv. 3160-3171.

son caracteres y letras
en la campaña las flores
y en el cielo las estrellas.
De la astrología pasando
a la magia, el aura mesma
puntado libro es que ocultos
secretos me manifiesta.
La nigromancia examino
en cadáveres que encierra
el centro cuando a mi voz
los esqueletos despiertan;
la piromancia, que en fuego
ejecutó su violencia,
me escribe en papeles de humo
varias cifras con centellas.
A mis mágicos conjuros
todos los infiernos tiemblan
[…]

[*Los tres mayores prodigios*, pp. 1025-1026][16]

En este ejemplo se amplifica la escritura de las estrellas a más elementos: Medea sabe más cosas: lee las flores, el viento, el fuego y el humo. El mundo es un libro para Medea. Esta concepción de san Agustín se encuentra en el origen de lo que tienen en común los ejemplos mencionados. Este libro, el de la Naturaleza, ofrece junto a la escritura divina de la Biblia, otra vía para el conocimiento de Dios. Medea y Laura hacen referencia directa a esta segunda escritura divina aunque en registros diferentes. Laura, amante secreta, está a punto de huir con su amado en la oscuridad de la noche. Espera auxilio de los astros pidiéndoles que escriban la historia a favor de ella antes de que la luz del día los borre. Es la escritura de los amores secretos nocturnos.

Medea, en cambio, describe el supuesto amplio alcance de su magia en relación con su capacidad de *leer* varios elementos del Libro de la Naturaleza. Aquel que no domina esta lectura se refiere a las estrellas pidiéndoles que escriban en su favor, aquel que la domina la invoca

16 Pedro Calderón de la Barca, *Los tres mayores prodigios*, *(Segunda Parte de Comedias, II)*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 989-1125.

para realizar sus conjuros. Medea opina que por haber leído todo el Libro de la Naturaleza debería poder dominarlo. Desde una perspectiva cristiana esta idea es un acto obvio de soberbia. El desciframiento de todo el Libro de la Naturaleza debería llevarnos, siempre hablando desde una perspectiva cristiana, a un dios verdadero que Medea desconoce. Es importante resaltar que, a diferencia de Laura, Medea efectivamente lee el Libro de la Naturaleza y opina que también es capaz de escribir en él, aunque en *Los tres mayores prodigios* no aparece ningún intento suyo de intervenir en este libro. Luego veremos otro personaje que sí lo hace. Así pues, Medea se caracteriza por los elementos que Frazer describió para su definición de la magia. Una parte de sus virtudes bien podrían clasificarse como *magia natural*, pero la nigromancia o sus conjuros por los que temblarían todos los infiernos serían muestras de *magia diabólica*, en un curioso ejemplo de la presencia de ambas ramas en un personaje.

Antes de hablar de un mago que escribe para realizar sus conjuros mágicos, quisiera considerar brevemente un ejemplo sacado de los autos sacramentales de Calderón, en el que una lectura exitosa puede llevar al menos a algunos de los personajes al conocimiento de Dios. Aparece aquí el término «jeroglífico», palabra colmada de connotaciones de la 'falsa' religión de los egipcios y de creencias mágicas. Curiosamente es también la palabra con la que La Luna, alegoría del alma humana, describe el don del buen pastor Pan / Cristo en el auto *El verdadero Dios Pan*. El don de Cristo, un jeroglífico compuesto de un vellón blanco envuelto en flores, le revela al alma humana el verdadero Dios:

> ¿Quién eres, pastor? Que en ese
> jeroglífico, compuesto
> de no manchado vellón
> en varias flores envuelto,
> sin saber lo que me dices,
> sé que con tan gran respecto
> le miro, […]
>
> [*El verdadero Dios Pan,* vv. 1578-1584][17]

17 Pedro Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2005.

El auto dramatiza varios intentos fracasados en los que el pastor Pan trata de revelar la identidad del verdadero Dios al alma humana. Finalmente, la revelación se consigue en la contemplación de un vellón decorado con flores. La Luna descifra el jeroglífico que le ofrece Cristo en su don. Es importante subrayar que Calderón utilizaba el nombre de una escritura que en su tiempo todavía no había sido descifrada, dándole al pasaje un mayor grado de misterio. No obstante, es un texto el que revela el Dios verdadero.

Escritura de conjuros

Volvamos a los usos mágicos y menos ortodoxos, y veamos un ejemplo en el que un personaje calderoniano aplica literalmente escrituras para la realización de sus conjuros. Me refiero a Cipriano de *El mágico prodigioso*. Al comienzo de la obra, el pagano Cipriano busca al Dios verdadero. A partir de la segunda jornada y debido a la influencia del Demonio, quiere conseguir el amor de Justina y para ello se vale de la ayuda del mismo. La primera escritura mágica que aparece es la firma que cierra el pacto entre Cipriano y el Demonio:

Demonio — Por resguardo
una cédula firmada
con tu sangre y de tu mano.

Cipriano — Pluma sera este puñal,
papel este lienço blanco
y tinta para escribirlo
la sangre ya de mis braços.

[*El mágico prodigioso*, vv. 2620-2626][18]

Cipriano vende con esta cédula, escribiendo su nombre con su propia sangre, su alma al Demonio en concordancia con la tradición del tema fáustico. El motivo del pacto diabólico contaba ya con una tradición «prolijamente codificada a finales del siglo XVI»[19], como señala

18 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, ed. Alfred Morel-Fatio, Heilbronn, Henninger Frères, 1877. Corresponde a la *Sexta parte* de la edición de la Biblioteca Castro a la p. 809.

19 Méndez, *El mito fáustico*, p. 57.

Méndez. Cito de una traducción de la *Disquisitionum magicarum* del padre jesuita Martín del Río: «Todas las operaciones mágicas tienen como base algún pacto de los magos con el demonio, de suerte que cada vez que al mago le apetezca hacer algo con ayuda de su arte, tiene que pedir expresa o implícitamente al demonio que le asista según el trato»[20].

Una vez firmado el contrato se retiran ambos a «lo oculto y lo intrincado» del monte durante un año para aprender el uso de la magia. Nótese cómo la magia que aprenderá Cipriano se asocia desde el primer momento con espacios apartados y oscuros. Necesita de un lugar alejado y huye de la luz del día. La tercera jornada se abre con un Cipriano totalmente diferente al de la primera jornada. Empapado de magia diabólica y soberbia sale de la cueva. En la versión autógrafa de *El mágico prodigioso*, que no me parece tan inferior a la segunda versión como dicen muchos de sus editores, Calderón construye un poderoso paralelismo entre la primera tirada de silvas del Demonio con que arranca la comedia y las palabras de Cipriano al salir de la cueva:

> Viendo que ya yo puedo
> al ynfierno poner asombro y miedo,
> pues con tanto cuydado
> la majia e estudiado,
> que aun tú mismo no puedes
> decir, si es que me ygualas, que me escedes.
> […]
> Viendo, que si en el fuego
> de la piromancia a tocar llego
> la sutil esperiencia,
> sus asquas estaran a mi ovediencia,
> escribiendo con sumo
> orror letras de fuego en papel de humo.

20 Río, *La magia demoníaca*, p. 184.

21 Calderón, *El mágico prodigioso*. Corresponde a la *Sexta parte* en la edición de la Biblioteca Castro a la p. 813. Como esta edición no se basa en el autógrafo, sino en una versión impresa posterior, y retocada por Calderón, hay algunas diferencias entre el texto de la edición del autógrafo y el de la *Sexta parte*. La segunda mitad del pasaje citado (*viendo que si en el fuego … horror letras de fuego en papel de humo*») no aparece en la versión de la *Sexta parte*.

[*El mágico prodigioso*, vv. 2717-2722; 2735-2740][21]

Y nuevamente observamos cómo aparece, al igual que en el ejemplo de Medea, la escritura del Libro de la Naturaleza que Cipriano cree dominar. Cito palabras de Evangelina Rodríguez Cuadros: «El demonio ofrece a Cipriano, precisamente, el dominio de la Naturaleza y su desorden»[22]. El dominio de la Naturaleza supone el dominio de la escritura de los elementos. «Y tras su salida de la caverna o gruta donde el diablo le ha enseñado la ciencia mágica, Cipriano expresa que su aprendizaje desea precisamente de esa reordenación del Universo»[23].

En este ejemplo pasaremos del nivel metafórico a un uso concreto de una escritura mágica. La metáfora del Libro de la Naturaleza se concreta cuando Cipriano vuelve a una manera muy arcaica del arte de escribir: la de grabar en la superficie en vez de dejar manchas de tinta. Cipriano graba sobre la superficie de la tierra. Es decir, trata de intervenir como autor, o quizá mejor dicho, corrector del Libro de la Naturaleza. Como bien apunta Cilveti, es un intento de geomancia[24]. Lo que Cipriano emprende es un concepto pervertido del Libro de la Naturaleza que no lleva al conocimiento de Dios, sino al del diablo. «Finalmente, la magia no proporciona a Cipriano nada en absoluto. El poder de la magia es solo un poder eficaz en manos del Demonio»[25].

A Cipriano no le basta, como a Laura de *El secreto a voces*, suplicar a las estrellas para que escriban a favor de su propósito, ni tampoco se contenta con leer. No, él mismo escribe en el Libro de la Naturaleza:

Demonio Con caracteres mudos
la tierra linea pues, y con agudos

22 Evangelina Rodríguez Cuadros, «Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto», en *La década de oro en la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1997, pp. 127-158, p. 144.

23 Rodríguez Cuadros, *Calderón entre 1630 y 1640*, p. 144.

24 Cilveti, *El demonio*, p. 157.

25 Jesús G. Maestro, «Metafísica de la literatura. La magia o el poder sobrenatural de la palabra: Rojas, Cervantes, Calderón», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. Gerhard Penzkofer, und Wolfgang Matzat, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 343-369, p. 365.

conjuros yere el viento,
a tu esperança y a tu amor atento.

CIPRIANO Pues allí me retiro,
donde veras que el cielo y tierra admiro.

DEMONIO Y yo te doy licencia,
(*Pónese sobre la tierra a escribir Cipriano y el Demonio habla aparte.*)
porque sé de tu ciencia y de mi ciencia
que el infierno inclemente,
a tus invocaciones obediente,
podrá por mí entregarte
a la hermosa Justina en esta parte.
[*El mágico prodigioso*, vv. 2767-2778][26]

Cipriano intenta conquistar a la cristiana Justina mediante el uso de magia diabólica, puesto que se basa en virtudes del demonio. El resultado es conocido: El Demonio no puede forzar el libre albedrío de Justina y solo es capaz de traer una imagen fantasmagórica de ella que en seguida se convierte en esqueleto. Incluso, finalmente, se verá obligado a descubrir ante Cipriano el nombre de Dios; por lo que Echevarría y Nitsch subrayan que Dios instrumentaliza desde el comienzo al diablo para conseguir la conversión del pagano[27]. Cipriano descubre lo que buscaba, el verdadero Dios cristiano, y Justina y él morirán como mártires.

CIFRAS

Quiero terminar con un ejemplo del uso jocoso de la magia de la escritura. Fabio, en *El secreto a voces*, es el criado de un secretario muy hábil en el manejo de cartas cifradas e informaciones confidenciales. A

26 CALDERÓN, *El mágico prodigioso*. Corresponde en la *Sexta parte* de la edición de la Biblioteca Castro a la p. 813, aunque con algunas diferencias que en este caso atañen a la acotación.

27 Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, «En torno al tema de *El mágico prodigioso*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 3, 1969, pp. 207-220. Ver también Wolfram NITSCH, «Theater de Magie — Magie des Theaters. Spuk und Zauberei im Drama Calderóns», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 307-322, p. 320.

Fabio le parece magia gran parte de lo que hace su amo y no sorprende, por tanto, que considere que la habilidad comunicativa de Federico se deba a un demonio. Así cree que este anda de por medio cuando no puede explicarse cómo su amo se entera de las noticias más actuales:

> Pues, si no
> has sido tú, ¡endemoniado!;
> esta es cosa declarada;
> [*El secreto a voces*, vv. 1922-1924][28]

La rápida y fácil solución de hacer responsable al demonio probablemente también se deba aquí a la reputación oscilante de las cifras, puesto que, por un lado, se necesitaban en asuntos de gobierno y algunos aclaman su origen divino narrado en el libro de Daniel, mientras que,

---

28 Calderón, *El secreto a voces*.

29 Ver Wolfram Aichinger, «Beichtväter, Sekretäre und Agenten. Figuren und Medien der Geheimhaltung in der Politik und ihr Widerhall im Theater», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger und Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011a, pp. 223-252; Wolfram Aichinger, «Laute Geheimnisse. Verheimlichen, Chiffrieren und Enthüllen in Calderóns Komödie und der Kultur des Barock», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger und Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011b, pp. 31-68; Wolfram Aichinger, «'Luchse an Spürgeist, Tintenfische an Versteckheit'. Geheimnisse und Macht am Hof», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger und Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011c, pp. 253-264; Wolfram Aichinger, «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. Mariela Insúa, Felix K. E. Schmelzer, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección Biadig (Biblioteca Áurea Digital), 18/Publicaciones Digitales del Griso, 2013, pp. 9-21.
Ver además: Simon Kroll, «Chiffren und ihre Sekretäre. Ein unveröffentlichtes Manuskript von Tomás Tamayo de Vargas aus dem 17. Jahrhundert», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger und Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011, pp. 285-304; Simon Kroll, «Cifras y sus secretarios. Un manuscrito desconocido de Tomás Tamayo de Vargas», en *Estudios hispánicos*, XX, 2012, pp. 59-66; Simon Kroll, «Perspectivas múltiples en el lenguaje de los cuentos de Calderón. Burlas- consejos- filosofía. Las monas y el vidriero de Tetuán», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO 2011 (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, 19), 2013, pp. 929-936; Simon Kroll, «La criptografía en *El secreto a voces* de Calderón», en *Judaísmo y criptojudaísmo en la comedia española, XXXV Jornadas de teatro clásico, Almagro 5, 6 y 7 de julio de 2012*, ed. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 75-84.

por otro, hay que recordar que muchos libros sobre el tema acabaron indexados y quemados por la Inquisición[29]. Menciono solo la *Steganographia* de Tritemio. Pero conviene resaltar que este tipo de pasajes resultaban ya risibles en el Siglo de Oro. En el artículo citado al comienzo, Tietz presenta una serie de prácticas mágicas o supersticiosas muy presentes en la vida cotidiana del siglo XVII. Contrasta esta presencia cotidiana de creencias mágicas con su ausencia casi total en la literatura ficcional de siglo XVII y se pregunta hacia el final de su artículo si el Siglo de Oro ya conocía dos culturas: una cotidiana colmada de creencias mágicas y otra literaria caracterizada por su profanidad racional[30]. La frecuencia de pasajes en los que creencias mágicas sobre todo de los criados se convierten en objeto de risa es quizá otro indicio de esa oposición entre una cultura cotidiana y una cultura literaria[31].

Conclusiones

En Calderón las escrituras mágicas suelen estar relacionadas con la idea del Libro de la Naturaleza. La petición de que las estrellas escriban un desenlace feliz para una pareja amorosa, la descripción del alcance de la magia de Medea y los conjuros intentados por Cipriano y el Demonio, todos tienen en común la misma idea del Libro de la Naturaleza. No obstante, se diferencian en la manera en la que los personajes se sirven de la escritura. Los que solo piden que se escriba se mueven sobre el terreno firme de la religión, los que leen los elementos o incluso escriben por su cuenta en este libro realizan prácticas mágicas.

Los intentos de realizar conjuros malévolos, o sea, los ejemplos de magia diabólica, tienen que fracasar en Calderón. Al basarse en una comprensión mala y distorsionada del Libro de la Naturaleza, son muestras de la soberbia del hombre o del Demonio y no llevan al conocimiento de Dios. Una lectura verdadera tiene que llevar este conocimiento, desde la perspectiva de un autor cristiano, tal y como lo vimos en el ejemplo de *El verdadero Dios Pan*.

---

30 Tietz, *Magie und Imagination*, p. 35.

31 El ejemplo más famoso es sin lugar a dudas *La dama duende* de Calderón, analizado desde esta perspectiva por Nitsch (*Theater der Magie*) en el tomo colectivo ya citado anteriormente.

Pero hay otro tratamiento de las escrituras y demás artes mágicas en Calderón: el risible, condicionado por la creencia de los criados en demonios donde solo hay un hábil uso de conocimientos y técnicas de comunicación, como las cifras. Buscar explicaciones mágicas demoníacas donde aparentemente solo hay ingenio y conocimiento ya se consideraba risible en el Siglo de Oro, lo que parece indicar un racionalismo presente en la cultura literaria del siglo XVII. Aunque no podemos descartar que algún oído severo oiga envuelta en estas risas restos de una carcajada diabólica.

Bibliografía

Aichinger, Wolfram, «Beichtväter, Sekretäre und Agenten. Figuren und Medien der Geheimhaltung in der Politik und ihr Widerhall im Theater», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger und Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011, pp. 223-252.

— «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18/Publicaciones Digitales del GRISO, 2013, pp. 9-21.

— «Laute Geheimnisse. Verheimlichen, Chiffrieren und Enthüllen in Calderóns Komödie und der Kultur des Barock», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger und Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011, pp. 31-68.

— «'Luchse an Spürgeist, Tintenfische an Versteckтheit'. Geheimnisse und Macht am Hof», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger und Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011, pp. 253-264.

Arellano, Ignacio, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería, Instituto de estudios almerienses, 1996, pp. 13-36.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El conde Lucanor, (Cuarta Parte de Comedias, IV)*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 919-1038.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Alfred Morel-Fatio, Heilbronn, Henninger Frères, 1877.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, *(Sexta Parte de Comedias, VI)*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 749-846.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll und Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los tres mayores prodigios*, *(Segunda Parte de Comedias, II)*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 989-1125.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2005.

CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1968.

CILVETI, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Michigan, Albatros, 1977.

DRAXENMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, Barcelona, Herder, 1997.

FRAZER, James George, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, ed. Robert Fraser, London-New York, Oxford University Press, 1994.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, «En torno al tema de *El mágico prodigioso*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 3, 1969, pp. 207-220.

KIECKHEFFER, Richard, *La magia en la Edad Media*, trad. Montserrat Cabré, Barcelona, Crítica, 1992.

KROLL, Simon, «Cifras y sus secretarios. Un manuscrito desconocido de Tomás Tamayo de Vargas», *Estudios hispánicos*, XX, 2012, pp. 59-66.

— «Chiffren und ihre Sekretäre. Ein unveröffentlichtes Manuskript von Tomás Tamayo de Vargas aus dem 17. Jahrhundert», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll, Vienna, Turia + Kant, 2011, pp. 285-304.

— «La criptografía en *El secreto a voces* de Calderón», en *Judaísmo y criptojudaísmo en la comedia española, XXXV Jornadas de*

teatro clásico, Almagro 5, 6 y 7 de julio de 2012, ed. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 75-84.

— «Perspectivas múltiples en el lenguaje de los cuentos de Calderón. Burlas- consejos- filosofía. Las monas y el vidriero de Tetuán», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO 2011 (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013, pp. 929-936.

Maestro, Jesús G., «Metafísica de la literatura. La magia o el poder sobrenatural de la palabra: Rojas, Cervantes, Calderón», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 343-369.

Malinowsky, Bronislaw, *Magic, Science and Religion and other essays*, New York, Doubleday, 1954.

Méndez, Sigmund, *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Nitsch, Wolfram, «Theater der Magie — Magie des Theaters. Spuk und Zauberei im Drama Calderóns», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 307-322.

Río, Martín del, *La magia demoníaca*, trad. y ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto», en *La década de oro en la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1997, pp. 127-158.

Rössner, Michael, «Indianische Schäfer: Möglichkeiten und Grenzen der Anverwandlung des Amerikanischen in der frühen Kolonialliteratur», en *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität*, ed. Frank Leinen, Berlin, Erich Schmidt, 2002, pp. 190-202.

Tietz, Manfred, «Magie und Imagination in religiösen Kontexten und Schriften des spanischen 16. und 17. Jahrhunderts», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Lite-*

ratur der frühen Neuzeit, ed. Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 13-36.

TOBAR, María Luisa, «Lo maravilloso en Calderón. Mitología, magia y hagiografía», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales, Cambridge, 2006, pp. 591-596.

VIANNA PERES, Lygia Rodrigues, «La magia en el teatro de Calderón», en *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, ed. Kurt y Theo Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. 1, pp. 337-353.

Antonio de Zamora frente a Lope de Vega: la comedia de magia dieciochesca y sus antecedentes narrativos en *El peregrino en su patria*

Ismael López Martín
Universidad de Extremadura

I

Hasta hace aproximadamente treinta años el género de la comedia de magia no estaba lo suficientemente ponderado como esa manifestación que gozó de un éxito sobresaliente en las tablas españolas del siglo XVIII y aun con posterioridad. Existen estudios algo anteriores que ya avanzaron algunas de las líneas generales sobre las que versarían otros trabajos, y nos estamos refiriendo, por ejemplo, al clásico *Teatro popular y magia* de Julio Caro Baroja, publicado en 1974.

Se echaban en falta, sin embargo, monografías que ahondaran en las características y la trayectoria de tan aplaudido y denostado género desde un punto de vista estrictamente literario, pero paulatinamente aparecieron estudios relativos a este particular que son absolutamente imprescindibles para cualquiera que pretenda acercarse, incluso de manera tangencial, a la comedia mágica del Setecientos. Autores como Ermanno Caldera o Joaquín Álvarez Barrientos sistematizaron en las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX la definición, límites, cronología, constituyentes genéricos, corpus, trayectoria… de la comedia de magia, a cuyos trabajos remitimos para conocer en profundidad este género.

Pero la comedia de magia no fue uniforme a lo largo de todas las décadas en las que estuvo vigente, como tampoco lo fueron sus antecedentes. Magia y mágicos han existido en la literatura española –y europea– de todos los tiempos, desde la Edad Media hasta nuestros días, pero el tratamiento que en cada momento se hizo de estos elementos fue diferente, avanzando hacia el que, sin duda, fue su culmen en el período dieciochesco.

Sin embargo, a pesar de su popularidad entre el público, los poderes del Estado y los reformadores neoclásicos no admitían completamente este tipo de teatro. Así, los autos sacramentales y las comedias de santos se prohibieron en 1765, mientras que las comedias de magia lo fueron en 1788. Sin embargo, se siguieron escribiendo y representando –aunque con mayores dificultades– estas obras. El género avanzó y evolucionó a lo largo del siglo XIX y, en 1829, se estrenó *La pata de cabra* de Juan de Grimaldi, testimonio de enorme relevancia. Incluso a finales de esa centuria algunos autores como Juan Eugenio Hartzenbusch siguieron cultivando el género, que había cambiado considerablemente con respecto al de finales del XVIII y principios del XIX (también una fase diferente a la de comienzos del Setecientos). Durante las dos primeras décadas del XX se representaron algunas comedias de magia, ya lejanos vestigios del género que fue en la época ilustrada.

Además, la comedia de magia, como la de santos, la heroico-militar y otras, formaba parte de ese conglomerado de comedia espectacular del siglo XVIII, heredera directa del teatro áureo en una fase, si se quiere, posbarroca. Se trataba de un teatro muy distinto al que defendían los ilustrados y que sí formaba parte del conocido Neoclasicismo –de aparición tardía en España–, donde se incluyen la tragedia neoclásica, la comedia sentimental y la comedia neoclásica o de buenas costumbres. Los géneros pertenecientes a esa comedia de espectáculo, con algunos elementos del teatro neoclásico (por ejemplo, de las comedias sentimentales), conformaron, con aportaciones nuevas, evidentemente, lo que sería el decimonónico drama romántico.

No puede negarse la vinculación puntual de algunos rasgos de la comedia de magia con obras del XIX como *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, o, sobre todo, con *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Álvarez Barrientos explicó que «comedias de magia propiamente dichas sólo existen en el siglo XVIII –durante el XVII lo que se suelen dar son comedias con alusiones o elementos mágicos–»[1], ofreciendo una clarísima separación entre lo que fue el género literario, perfectamente definible, y todas esas piezas anteriores que de una u otra forma

1 Joaquín Álvarez Barrientos, «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, p. 5.

contenían referencias a la magia o a objetos a los que se atribuían cualidades o potencialidades mágicas, sobrenaturales o, siquiera, especiales.

Del teatro anterior a Lope de Vega tenemos ejemplos de piezas con alusiones a la magia, y también ciertos procedimientos habituales como los cambios de identidad o los disfraces, además de las presencias en escena de modo excepcional con asociación mágica. Estos particulares, que ya fueron tratados por Diago Moncholi[2], no son ajenos a otros recursos tan potentes como el de la anagnórisis, que se erige en la otra cara de una misma moneda, el contrapunto del engaño.

En el caso de Lope de Vega, autor sobre el que trabajaremos en estas páginas, el recurso de la agnición permite que, a su amparo, se desarrolle una serie de motivos que potencian la ignorancia y posterior anagnórisis o que, incluso, son capaces de presidir tanto la aparición de esta técnica dramática que se convierten en los verdaderos protagonistas del reconocimiento. Se entienden esos elementos como componentes escenográficos en sentido amplio, incluyendo la puesta en escena. Algunos de estos procedimientos están en la base de cualquier engaño producido por procedimientos mágicos, y su retirada o descubrimiento supone el enlace con la anagnórisis.

El del disfraz es uno de los mecanismos que el Fénix emplea con mayor frecuencia, y podría incluirse dentro de los elementos del vestuario, pero dada la importancia de esta técnica en particular debe ser analizada de modo individual. El disfraz permite la ocultación de la identidad de un personaje, que automáticamente queda desconocido para el resto de agonistas o para aquellos que desee el dramaturgo. Esa ocultación puede conllevar varias particularidades:

- Cambio de la identidad sin más, como en *La boba para los otros y discreta para sí*.
- Suplantación, como en *El castigo del discreto*.
- Variación del estado social, como en *Los muertos vivos*.
- Modificación del sexo, como en *La serrana de Tormes* para el caso de una mujer vestida de hombre o en *La discreta enamorada* para el contrario.

2 Manuel Vicente Diagomoncholi, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, p. 53.

- Transformación de la confesión religiosa, como en *El grao de Valencia*.
- Alteración del estado mental, como en *Los locos de Valencia*.
- Utilización de disfraces relacionados con oficios y profesiones, como en *La escolástica celosa*.

Con menor frecuencia aparecen los cambios de nombre, siempre y cuando estos no estén asociados a un disfraz o, al menos, Lope no contemple esta posibilidad en la comedia, aunque el público pueda intuirlo. El cambio de nombre suele respetar el sexo, es decir, un hombre puede modificar su nombre por otro, pero generalmente masculino, y viceversa. La finalidad de este proceso de ocultación es, como en el caso del disfraz, la de reforzar el desconocimiento sobre un personaje. Ejemplos de cambios de nombre los encontramos en *La pastoral de Jacinto* o *No son todos ruiseñores*.

Pero la conjunción escenográfica más habitual en el drama lopesco es la asociación entre un disfraz y un cambio de nombre, aunándose las características de ambos tipos y reforzándose, así, la capacidad de ocultación de la verdadera identidad de un personaje. Pueden referirse casos en *La prueba de los ingenios* o en *Los ramilletes de Madrid*, donde Marcelo, disfrazado de jardinero y haciéndose llamar Andrés, revela su identidad a Rosela.

El procedimiento menos empleado por Lope es el de la mutación o cambio repentino en la identidad o naturaleza del objeto de la anagnórisis, que se descubre sin mediar una técnica que resulte más verosímil, como podría ser la retirada de una máscara o disfraz. Es un mecanismo que está presente, por ejemplo, en las comedias religiosas (a través de los milagros), como en *San Diego de Alcalá*, y en las mitológicas (a través de las metamorfosis), como en *El laberinto de Creta*, dos de los géneros que utilizan procedimientos cercanos a los de la comedia de magia.

Álvarez Barrientos[3] demostró cómo las comedias religiosas asociaban el concepto de magia con lo demoníaco, mientras que aquellas que no pertenecían a ese tipo resaltaban la unión de la magia con la ciencia o el conocimiento vasto de la naturaleza, que permitía elaborar prodigios que redundaran en beneficio de la acción que se desarrollara en la obra o de los propios personajes y sus aspiraciones.

3 Álvarez Barrientos, «Público y creencia en la comedia de magia», p. 6.

Señaló Caro Baroja que «al morir Lope, la comedia de magia estaba esbozada. El que le da plena forma es Calderón»[4]. Lo que sí está claro es que en el teatro español del Siglo de Oro existen claros antecedentes de la comedia de magia tal y como se desarrolló durante el siglo XVIII.

Precisamente uno de los factores que se desarrolló en el teatro del XVII y que más nos interesa para este trabajo por su vinculación directa con las dos obras que se analizan, un fragmento de *El peregrino en su patria* de Lope y *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Zamora, fue la asociación de los componentes mágicos a los enredos sentimentales, es decir, al tema del amor en esas comedias de enredo tan típicas y, a veces, tópicas del drama áureo. Cattaneo[5] destaca este particular a propósito de dos obras de Rojas Zorrilla: *La esmeralda del amor* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*.

II

Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto está considerada la primera comedia de magia española, la que sentó las bases definitorias y caracterizadoras para las que aparecieron después; pero no es menos cierto que todavía se observan en ella algunos rasgos propios del teatro barroco anterior y, más específicamente, el uso de motivos que configuraron elementos mágicos en obras anteriores y que cristalizaron, con éxito, en este nuevo género dieciochesco.

Escrita por Antonio de Zamora, Doménech[6] resume que fue estrenada por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz el 22 de enero de 1709, y gozó de un éxito destacado, pues estuvo representándose varios días en esa temporada de 1709 y también en las de 1710, 1712, 1717 y, más tarde, después de un dilatado período en el que perdió popularidad, en 1776. El éxito de la comedia fue tan destacado que animó a su autor a escribir una segunda parte: *Duendes son alcahuetes, alias el Foleto*, de 1719.

---

4 Julio Caro Baroja, «Magia y escenografía», en *La Comedia de Magia y de Santos*, p. 17.

5 Maria Teresa Cattaneo, «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La Comedia de Magia y de Santos*, pp. 124-125.

6 Fernando Doménech Rico, «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», *Cuadernos dieciochistas*, 6, 2005, p. 280.

A pesar de que asume influencias de comedias italianas, la literatura española anterior está muy bien representada en la obra de Zamora. Explica Álvarez Barrientos que la comedia «mantiene todos los rasgos del XVII»[7], y efectivamente aparece un lance de honor, un enredo amoroso, un final con bodas y distintos tipos de personajes con esquemas muy barrocos, como el temeroso y cobarde criado que acompaña a su señor y le sirve de confidente.

De *La dama duende* de Calderón de la Barca toma unos elementos mágicos muy evidentes, y Doménech[8] los explica con detenimiento en un trabajo publicado en 2005. Esos elementos son la puerta escondida, el escrutinio de la maleta y el terror del criado frente al escepticismo del señor.

Pero uno de los autores más celebrados en el proceso de creación del teatro nacional, Lope de Vega, que disfrutó de un éxito sin par en los corrales de comedias, también tiene obras con interesantes elementos mágicos que sirven de antecedente para la obra de Zamora. Tal es el caso de *El ganso de oro*, cuya fecha de composición puede situarse entre 1588 y 1595.

En esta pieza, los personajes cambian sus nombres por los verdaderos, se descubre el origen familiar (incluso de la realeza) de los agonistas y se produce una adjudicación de galanes a damas en función de sus gustos, resolviéndose el conflicto por arte de magia: la intervención del mágico Felicio. Esta solución mágica se produce, como anagnórisis, al final de la comedia, en tercetos encadenados, y no son muchos los personajes que intervienen en escena, cinco, de los que tres podrían ser considerados protagonistas. El público, como era habitual en el teatro lopesco, era conocedor de la verdad de estos hechos con anterioridad a la agnición mágica, que puede clasificarse, según su objeto, como una anagnórisis personal de origen; según su procedimiento, como una anagnórisis verbal oral y, según sus consecuencias, como una anagnórisis intencional por cambio en la acción:

---

7 Joaquín Álvarez Barrientos, «Problemas de género en la comedia de magia», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. II, p. 308.

8 Doménech, «Las transformaciones del duende», pp. 286-290.

Sale Felicio, mágico, y suenan cohetes.

Felicio Belardo, no te aflijas, que los hados
de aquesta suerte ordenan el discurso
de tus males presentes y pasados:
Del tiempo, el veloz curso
saca del centro la verdad oscura,
por más que la fortuna lo defienda.
Felicio soy, el que tu bien procura,
no padre de Silvero, que ha venido
sólo a matarte por su amada prenda,
creyéndose que yo su padre he sido.
Hermanos sois, y la verdad se entienda,
hijos del Rey de Nápoles, ya muerto
que yo os crié por última encomienda.
Tomó en Arcadia el rey Trasandio puerto
cuando a la guerra de los persas vino
por el invierno frío y mar incierto,
y allí del bello rostro peregrino
de la ninfa Niseida enamorado
tuvo dos hijos, cada cual divino,
Belardo, y tú, Silvero, que engañado
para traerte aqueste punto has sido.

Rey ¡Oh, caso nunca visto ni pensado!

Silvero Belardo, pues que ya te he conocido,
dame esos brazos y perdona el yerro
por orden de los hados cometido.

[*El ganso de oro*, pp. 183-184][9]

Fue Rinaldo Froldi quien primero reivindicó esta obra de Lope como precursora de la comedia de magia en cuanto a algunos antecedentes.

Afirmaba Froldi que «el elemento mágico no [era] sombrío (relacionado con la nigromancia y los conjuros) sino fabulístico y placentero, exento de preocupaciones doctrinales. Lope tampoco plantea el problema

9 Félix Lope de Vega Carpio, *El ganso de oro*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1916, tomo I.

de qué es la magia: no hace disquisiciones sobre ella»[10], como también ocurría con la obra de Antonio de Zamora, que no se detiene en planteamientos teóricos, aunque el Foleto al final explica por qué ha hecho los encantamientos, afirmando que el fin primordial era el de burla y diversión en carnestolendas, ese «*divertimento* escénico»[11] que también definía Froldi.

Por último, el investigador italiano advertía del elevado número de personajes que intervenía en la comedia del Fénix, como en el caso de la de Zamora, si bien es cierto que en la resolución final de la obra barroca parece que el número se reduce considerablemente a cinco, como se ha explicado.

Casi de la misma época que *El ganso de oro*, pero anterior a 1588, es *Los celos de Rodamonte*, otra comedia del Fénix en la que se produce un hecho extraordinario: una mutación acaecida de forma poco clara. Al comienzo de la primera jornada tres hermanos descubren la verdadera identidad de un personaje, familiar suyo, que había mutado de forma por magia:

Laurimo — Yo soi Laurimo, el hermano
de vuestro padre Agricano,
y vuestro tío y tutor.

Mandricardo — Rrasga este pecho, señor,
con las uñas desa mano;
perdona el atrebimiento
de la ofensa de los tres;
que, á tener conocimiento
no mobiéramos los pies,
Laurimo, en tu seguimiento.

[*Los celos de Rodamonte*, vv. 16-25][12]

En esta ocasión, el auditorio conoce la verdad a la vez que los personajes a través de quintillas, ya que dado que la comedia no había

10 Rinaldo Froldi, «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel Vicente Diago Moncholi y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, p. 140.

11 Froldi, «*El ganso de oro* de Lope de Vega», p. 140.

12 Félix Lope de Vega Carpio, *Los celos de Rodamonte*, ed. Sabatino G. Maglione, Lanham/Nueva York/Londres, University Press of America, 1985.

hecho nada más que empezar (apenas habían pasado quince versos) era imposible que los espectadores tuvieran más información. Lope tampoco utiliza esta obra para lanzar cuestionamientos teóricos sobre la magia, lo que sí hará en *El peregrino en su patria*, como más adelante se explicará.

Las Batuecas del duque de Alba, compuesta por Lope entre 1598 y 1600, es también otro ejemplo, aunque más lejano, en el que podrían entreverse algunos componentes alegóricos y misteriosos, que no llegan a configurar ningún elemento mágico tan claro como los de los casos anteriores, aunque sí es digno de mención.

Pero es que el estudio de Froldi sobre *El ganso de oro* nos lleva a las obras pastoriles, donde ya intervenían magos en enredos amorosos durante el siglo XVI, como se ha visto. El propio Lope de Vega, en una de sus primeras comedias, fechada entre 1586 y 1595, *Belardo, el furioso*, de corte pastoril, establece una relación entre el amor y la magia, aunque, como explicó Porteiro Chouciño, ambos motivos «se combinan en la obra de Lope, pero la magia quedará siempre supeditada al amor»[13]. Parece que los encantamientos o los prodigios eran un elemento más que podía emplear el dramaturgo para interceder en una relación amorosa, como por cierto sucede en *Duendes son alcahuetes*, donde las actuaciones del Foleto intentan favorecer de modo celestinesco la relación entre dos protagonistas.

Sabik[14] sintetizó la postura afirmando que el drama del Siglo de Oro tiene una vertiente de ocultismo y magia muy desarrollada en el teatro calderoniano (en obras como *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*) y en otros autores (como Bances Candamo, en su pieza *La piedra filosofal*, de 1693), que nos lleva inexcusablemente a algunos particulares relativos a la comedia de magia dieciochesca. No puede olvidarse, como se ha visto, que las noticias mágicas aparecen también en algunas de las primeras obras del Fénix de los Ingenios.

Pero es que, cambiando radicalmente de género dentro de la obra del propio Lope, del teatro a la novela, las alusiones mágicas y la utilización de este tipo de recursos son igualmente trascendentes para el desarrollo

13 Ana María Porteiro Chouciño, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2, 2010, p. 92.

14 Kazimierz Sabik, «Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)», en *Atti del XVIII Convegno* [*Associazione Ispanisti Italiani*], Roma, Bulzoni, 1999, vol. 1, p. 137.

de la acción y pueden tener su vinculación directa con la comedia de magia del siglo XVIII. También pastoril, como *Belardo, el furioso*, es la novela *La Arcadia*, de 1598, en la que interviene, igualmente, el componente mágico. En este caso, Fernández Rodríguez infiere que el autor utiliza la magia para caracterizar a los personajes en su humanidad[15].

Aunque, sin lugar a dudas, la novela de Félix Lope de Vega Carpio, esta vez de aventuras o bizantina, que tiene una relación directa con *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Antonio de Zamora es *El peregrino en su patria*, publicada en 1604, en cuyo libro V hay un fragmento que responde a un cuento fantasmagórico que contiene referencias de semejanzas y diferencias con la obra del XVIII, y todo en el marco de los elementos mágicos y los duendes, cuyos diversos tratamiento y configuración por parte de sus autores nos proporcionan una visión comparable sobre este particular, máxime teniendo en cuenta que la obra de Zamora es una pieza teatral y la de Lope, en este caso, una novela.

III

En el presente trabajo se analiza un cuento incluido en el libro V de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, que vio la luz en 1604. Poco más de cien años después se estrenaba la comedia *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Antonio de Zamora, en 1709. A pesar de la distancia cronológica que separa los textos, ambos presentan unas particularidades que pueden analizarse y discutirse estableciendo comparaciones, sobre todo en relación con los temas y motivos. El tratamiento de estas realidades sirve, en el caso del texto lopesco, como antecedente para la primera comedia de magia española propiamente dicha: la escrita por Zamora.

El texto dieciochesco presenta más concomitancias con obras como las comedias de santos o las mitológicas; pero, en cualquier caso, las similitudes son generales con piezas dramáticas, y por ello son citadas habitualmente como precedentes de la comedia de magia. No obstante, resulta interesante observar las relaciones de dependencia entre una

15 Natalia Fernández Rodríguez, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26, 2014, p. 9.

comedia de magia y una novela barroca. En el caso que nos ocupa, el texto narrativo contiene un episodio prodigioso construido a base de técnicas empleadas en la comedia mágica.

Vamos a centrarnos, fundamentalmente, en el personaje que obra los encantamientos y su relación con el resto de personajes principales y con la acción. Aunque existen ciertos puntos de semejanza, es notorio que no todos los duendes de las obras de esta época (y, también, las dos que nos ocupan) responden a un mismo tipo de personaje evolucionado, sino que existe uno mismo pero con características muy dispares y bien definidas.

El comportamiento de los duendes es diverso, y prueba de ello es la muestra que se ha extraído de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, donde, con abundante simbología y alusiones religiosas, el protagonista sufre los estragos de unos demonios mágicos prototipos de la violencia y de la negatividad. Por otro lado, se ha observado un duende lúdico, burlón y travieso en la comedia de Zamora.

En primer lugar trataremos sobre la ambientación o contextualización de cada uno de los textos. Por un lado, la novela lopesca nos presenta un relato o cuento dentro de otro relato mayor, es decir, una pieza que perfectamente podría funcionar como independiente pero que, inserta en un conjunto mayor, otorga un marco distinto, tanto a nivel narrativo como para entender la introspección del personaje principal. El fragmento pertenece al libro V de *El peregrino en su patria*, el último de los que conforman la obra, y el lector ya sabe muy bien cómo es el carácter del protagonista de este cuento fantasmal, a la vez que lo sucedido en el relato formará ya parte del carácter del personaje hasta el final de la obra. A nivel general, se trata de una novela bizantina, de aventuras, en la que el protagonista, Pánfilo de Luján, sufre una serie de experiencias, como un camino iniciático que va forjando su ser. Una de esas experiencias son, precisamente, los sucesos que le acontecen en el cuento seleccionado, donde intervienen ciertos demonios.

Duendes son alcahuetes es una obra exenta, una comedia de magia plena, donde el carácter de los personajes se va configurando a medida que avanza la pieza y sin que tenga proyección más allá del término de la representación. En esta comedia, la acción y los hechos adquieren protagonismo por sí mismos porque es la finalidad de Zamora, él escribe una obra con principio y fin; mientras que el relato de Lope lo será en función de la importancia que le dé el autor una vez concluido el cuento.

Además, el duende de la comedia de magia adquiere relevancia porque se convierte en el verdadero protagonista, el que mueve los hilos de la acción y, en consecuencia, todo el devenir de los agonistas. En la obra de Lope los demonios mueven el ánimo y el carácter de protagonista, pero acaso superficialmente y en unos planos muy acotados temporalmente en el contexto general de la novela. No podemos olvidar, por otro lado, que la comedia de Zamora está pensada para un tiempo del año muy concreto: carnaval. Esta concreción parece no afectar al texto del Fénix.

En las dos obras se produce un conflicto sentimental. Sin embargo, el tratamiento es muy diferente. En *El peregrino en su patria* Pánfilo de Luján persigue el amor de Nise a través de diversas pruebas que le pone su peregrinar vital en torno a centros de culto cristiano. En uno de sus trayectos, Pánfilo descansa en un lugar que le deparará la aventura de los demonios, que en nada están vinculados a la relación amorosa entre los dos protagonistas. Finaliza el cuento cuando el protagonista pone rumbo a Guadalupe y, con el atroz miedo todavía en el cuerpo, manifiesta no querer volver al lugar de donde se iba, a no ser que se cumpliera una condición, y es que su amada Nise estuviera allí, donde volvería a buscarla porque el amor que siente por ella es capaz de superar todos los obstáculos con tal de verla:

> Vistióse, y corrido de que aquel hombre le tuviese por fabuloso y hombre de poco ánimo, le pidió licencia para irse, desde cuyos brazos tomó el camino de Guadalupe, sin osar volver la cabeza a aquella villa, donde prometió no volver en su vida por ningún acontecimiento, fuera de estar en ella su amada Nise[16].

El tema del amor es, en *Duendes son alcahuetes*, mucho más importante, y justifica los procesos de magia. En el caso de *El peregrino*, el amor es relevante en el transcurso de toda la novela, pero no lo es tanto en el relato fantasmagórico que se ha seleccionado. La obra de Zamora, que conserva características del drama áureo español, ofrece una relación amorosa entre dos protagonistas, Octavio Colona e Irene, presentada a través de un código en el que el galán intenta conseguir el amor de la dama:

16 Félix Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2006, p. 447.

Genaro ¿Estáis, Octavio,
de ella enamorado?

Octavio Tanta
fue al estrenar sus luceros
la actividad de sus llamas
que solo vengo por verla,
servirla y idolatrarla,
pues el que me dio el retrato
me aseguró cómo estaba
en esta ciudad.

[*Duendes son alcahuetes*, vv. 69-77][17]

Para conseguir sus fines, se ayuda de Foleto y de sus capacidades mágicas. Existe, así, una relación directa entre el amor y la magia en esta comedia, pero la acción amorosa, aun importante, queda en un plano subsidiario con respecto a la magia, que se convierte en el tema principal de la obra, y por tanto, el duende, en protagonista.

El empleo de la magia hace que el enredo evolucione en función de los prodigios, con lo que la representación de la pieza será más amable para el público que si el conflicto fuera solucionado mediante un duelo o cualquier otro tipo de enfrentamiento. Mancini observó que «la atención está centrada en la amenidad del enredo o, mejor aún, de las situaciones intrincadas, con un espíritu que hoy se llamaría de "vaudeville"»[18], lo que sin duda revierte en que la magia y los prodigios se convierten en catalizadores de la acción amorosa y en anticlímax –cómico, en ocasiones– para la evolución de la comedia.

Existe también una diferencia en la localización espacial del fragmento de Lope y de la comedia de Zamora. Por un lado, la narración lleva al lector a imaginarse que la acción se desarrolla, en el caso de *El peregrino*, en un lugar agreste, oscuro y deshabitado, apartado de la ciudad, un espacio en todo propicio para que se celebren prodigios y mutaciones fantasmagóricas, que asusten verdaderamente al protagonista. Buscando acomodo para pasar una noche debido al cansancio que le

17 Antonio de Zamora, *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto*, ed. Fernando Doménech Rico, en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 49-178.

18 Guido Mancini, «Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano, Piovan, 1988, p. 258.

supone la peregrinación, Pánfilo de Luján arriba a ese «último albergue de la miseria»[19] en el que tendrá lugar la acción del cuento. Se trata de un hospital abandonado en el que en el pasado sucedieron hechos terroríficos que concluyeron con la muerte de un extranjero; un espacio en el que habitan extraños moradores que provocan algunas noches fuertes ruidos y escándalos que generan tanto miedo que impide que el hospital sea ocupado o habitado más que por dichos duendes. A Pánfilo no le importan las prevenciones que le hicieron antes de hospedarse en ese lugar y, una vez en él, bajo el paraguas de la noche, experimentó un miedo aterrador con los prodigios que los duendes le hicieron pasar durante su estancia, fugaz pero intensa.

Zamora incorpora algunas diferencias en la ambientación espacial de su comedia de magia. En primer lugar, se desarrolla en un lugar dentro de la ciudad de Florencia y, por tanto, urbano, y no rural y apartado, como en el caso del texto de Lope. Genaro Carducho ofrece al enamorado Octavio una casa que está situada entre la suya y la de su amada Irene, de tal manera que a través de ella pueda comunicarse con su dama con mayor facilidad que si lo tuviera que hacer en la calle o pidiendo permiso a su familia:

Genaro Tened, que también hay riesgos
a que no basta la espada,
y oídme, por que lo creáis:
la casa desocupada,
que os dije que con la mía
y la casa de Madama
alinda, a su jardín tiene
una puerta que, cerrada
hasta ahora o no descubierta
por ocultarla unas ramas,
limando la cerradura,
os puede franquear la entrada
del cuarto bajo en que vive,
con que llegando a ocuparla
vos, abriendo por el mío
puerta por donde se salga

19 Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, p. 441.

y entre… mas creer es delirio
que oséis ni aun poner las plantas
en ella.

[*Duendes son alcahuetes*, vv. 117-135]

Este recurso recuerda a la conocida historia de Píramo y Tisbe, aunque salvando las distancias, ya que en el caso de la obra del XVIII será un duende, Foleto, el que facilite esos encuentros, no una pequeña abertura. La comunicación se produce por una puerta que conecta con el jardín de Irene (el jardín es uno de los espacios más tradicionales a la hora de ambientar comedias de magia), una puerta que se abre, se cierra o desaparece a voluntad de Foleto, que es el habitante de esa casa medianera. Y ahí encontramos esa gran referencia directa a *La dama duende* de Calderón de la Barca. Por el mismo motivo que se esgrimía en el cuento de *El peregrino en su patria* este lugar está deshabitado, aunque no se especifica que en él haya muerto nadie, sino que vivía un duende que hacía travesuras y, en consecuencia, causaba cierto miedo a la gente:

Genaro No os admiréis de que dude
la acción, pues como en ella anda
un foleto, trasgo o duende
de los muchos de la Italia,
por cuya razón no ha habido
nadie que quiera alquilarla.

[*Duendes son alcahuetes*, vv. 137-142]

La naturaleza del duende es decisiva, como se explicará más adelante, para que no se produzcan esos fallecimientos a los que aludía el Fénix en su relato. Pero, en cualquier caso, es un lugar oscuro, aunque precisamente cruzando la citada puerta se accede a un jardín convertido casi en *locus amoenus* para Octavio, un espacio idílico en el que tiene los encuentros con su enamorada. Debe advertirse que, tal y como expresó Caro Baroja, «la tradición sobre "casas de duendes" es

20 Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 172.

abundantísima»[20] en países del mismo entorno literario, como Francia, Italia o España.

Uno de los aspectos diferenciales de ambos textos –y de los de mayor relevancia– es el carácter del duende. La naturaleza comportamental de este personaje y los hechos que protagoniza separan drásticamente al duende de una obra y al de otra. Uno y otro se sitúan, respectivamente, en la órbita de este representante de la magia para el siglo XVII y para el XVIII, cuyos caracteres difieren de una centuria a otra, como se explica a continuación.

Los duendes –que son más de uno– o demonios del relato incluido en *El peregrino en su patria* guardan una relación negativa con el personaje principal. Esto significa que los prodigios y encantamientos que tienen lugar durante la estancia de Pánfilo de Luján en el hospital abandonado son producidos por los seres extraordinarios con la finalidad de producir miedo en el personaje, aterrorizarlo y hacerle ver que en ese lugar son ellos los dueños de lo que acontece y que él se erige en un ser extraño para ellos y no invitado, mostrando así su desacuerdo con que esté Pánfilo acomodado en el lugar. El protagonista es advertido: «¿Cómo has osado entrar, le dijo, Peregrino? ¿No te ha dicho ninguno el mal hospedaje desta casa?» [*El peregrino en su patria*, p. 442]. El lector también asume que la narración es seria y no burlesca.

Se trata de unos duendes de tradición española, que, aunque no son malos en muchas ocasiones, sí hay algunas excepciones como esta. Son unos duendes que están vinculados al demonio y a las artes diabólicas, enfrentadas a la religión, que deberá salir triunfante de todos estos devaneos mágicos.

Los encantos a los que asiste Pánfilo son absolutamente inverosímiles y tienen un simbolismo religioso patente, y de ahí, de su asociación al diablo, el miedo que producen y la negatividad general de la trama. En el relato asistimos a una serie de hechos que unas veces están engarzados o son consecuencia de los anteriores y otras no (en este último caso, Lope se encarga de narrar cómo pasan determinados minutos entre un prodigio y otro). Así, Pánfilo ve cómo unos jinetes lanzan objetos ardientes al techo de la habitación en la que intenta pasar la noche y se quedan allí clavados; un juego de naipes desarrollándose sin jugadores en una mesa de la estancia, que acaba con una pelea y ruido de espadas (aunque no puede verse quiénes se enfrentan); nota que le quitan la colcha y las sábanas de la cama; entran unos hombres con fuego, una

bacía y un cuchillo y piensa que lo van a matar y recoger su sangre en ese recipiente; dos perros le cogen las manos y luego se meten bajo la cama cuando Pánfilo dice «Jesús», una exclamación religiosa positiva para el cristiano que también implica que le vistan y le acomoden; siente que la cama asciende hasta el techo y que le agarran, de tal manera que luego la cama cae y él queda suspendido en el aire; posteriormente arde la cama y él se siente sin piernas; pero vuelve a la cama; escucha y ve cómo los duendes invisibles le arrastran sus cosas y sale al huerto persiguiéndolos, aunque sus efectos personales son arrojados a una noria. Pánfilo demuestra más valor al final, siguiendo a sus enemigos, porque entre esas cosas se encuentran otras pertenecientes a su amada Nise, y eso le hace sobreponerse a su miedo. Al final, regresa a la habitación con el personaje que le había alertado de esos escándalos y todo estaba en calma, como si no hubiera pasado nada, situación que lleva a Pánfilo a pensar que otros dirían de él que es un fabulador.

En cualquier caso, no debe pasar desapercibido que los prodigios de estos duendes malignos cesan momentáneamente cuando Pánfilo dice «Jesús», en una alusión directa a que abrazar la religión permitirá que los malos engendros desaparezcan. En el siglo XVII, la literatura con referencias mágicas está muy vinculada a la religión, y se defiende que esta siempre prevalecerá sobre los valores demoníacos, que constituyen las artes mágicas.

Pero es muy interesante recordar un fugaz comentario que el personaje que advierte a Pánfilo le hace cuando le lleva a su habitación: «Entra y pues eres mozo robusto y enseñado a trabajos, haz la señal de la cruz y duerme sin reparar en nada» [*El peregrino en su patria*, p. 442]. Después, Lope narra que Pánfilo cierra la puerta, se cambia de ropa y se duerme, pero no explica que haga la señal de la cruz. ¿Acaso quien le advierte le está diciendo que si hace ese gesto ahuyentará a los duendes, como ocurre después cuando exclama «Jesús»? El protagonista no lo hace y los sucesos prodigiosos acaecen vinculados, pues, a la ausencia de ese gesto en un hombre que sigue un peregrinar religioso, por otra parte.

Antes de finalizar el cuento, y tras la sucesión de prodigios, Lope realiza una pequeña disquisición sobre la naturaleza de la magia que se acaba de producir, hecho que, por otra parte, se adscribe a las obras literarias del Siglo de Oro que contienen alusiones mágicas. Argumenta que existen tradicionalmente duendes y otros espíritus, que «se llaman en la lengua italiana *foletos* y en la española *trasgos*» [*El peregrino en su*

patria, p. 446], los cuales verdaderamente provocan ciertos escándalos y desazón entre las gentes y que ya fueron estudiados por algunos autores, quienes ofrecieron, incluso, divisiones y clasificaciones, como la de Michael Psello en «ígneos, aéreos, terrestres, acuátiles, subterráneos y lucífugos» [p. 446].

El carácter de Foleto en la obra de Antonio de Zamora es muy diferente, como lo son la finalidad que tiene en el trazado de la comedia y su relación con el protagonista Octavio Colona. Entre el galán y el duende existe una relación positiva, casi de necesidad simbiótica, como pasaremos a explicar a continuación.

Ya hemos advertido que el foleto, único morador de la casa situada entre la de Genaro Carducho y el jardín de Irene, hija de Ernesto y dama por la que suspira el galán, desea mostrarse colaborador en los deseos sentimentales de Octavio, y quiere ayudarle, a través de sus prodigios, a conseguir el favor de la dama de la que está enamorado:

Foleto Ea, travesura mía,
a este hombre hemos de volver
loco para entretener
el tiempo, que, pues porfía,
sabiendo que estoy yo aquí,
en venir a estar conmigo,
fingiéndome yo su amigo
podré conseguir así
a él y al criado traellos
asustados con manías
y, en suma, hacer unos días
Carnestolendas con ellos,
pues mi intención solo es
ver que burlado se halle.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 375-388]

La aparición de objetos mágicos en la obra constituye un recurso de marcado simbolismo, generalmente relacionado con la técnica que opone la apariencia frente a la realidad, también de corte barroco. Álvarez Barrientos señaló que la apariencia-realidad se plantea «como

21 Joaquín Álvarez Barrientos, «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La Comedia de Magia y de Santos*, p. 345.

recurso escénico, en los casos en que un personaje se vuelve invisible gracias a un objeto mágico y así, "como de invisible", asiste a la acción»[21]. También en *Duendes son alcahuetes* existe un objeto mágico que da el foleto al galán para que pase desapercibido con un hechizo de invisibilidad: una máscara.

Pero es que la mencionada relación de amistad fingida también va a permitir que el galán ayude al duende, a la sazón, también protagonista –el mayor– de la comedia. Y ¿cómo le va a ayudar? Pues quizás de manera inconsciente, satisfaciendo sus deseos, facilitando que el trasgo se divierta y se burle de él, ya que, como hemos leído, esta es la finalidad del duende Foleto, tal y como, por cierto, él mismo vuelve a reconocer, esta vez ante todos los personajes, al final de la comedia:

Foleto
Avieso trasgo zumbón
soy, que en el oscuro albergue
de esa casa, que vacía
ha tanto que permanece,
os asusté con engaños,
ilusiones y accidentes,
pues viendo que estaba solo,
sin tener nada que enrede
[…]
hice mis Carnestolendas,
quédense todos ustedes
a buenas noches, que yo
voy a otra parte en que pruebe
que, si siempre con embustes
se parecen a los duendes
los alcahuetes, por chiste
duendes son los alcahuetes.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 2896-2945]

Nótese la definición que el Foleto hace de los alcahuetes: advierte que son duendes porque unen parejas utilizando artes mágicas y engañando a los enamorados. Parece claro que esta definición de alcahuete tiene unos ecos literarios españoles muy bien definidos, ya que rápidamente pensamos en la función y mecanismos utilizados por Trotaconventos en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita; por Celestina en la obra homónima de Fernando de Rojas; por la maga Felicia de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor o, sin ir

más lejos, por la Fabia en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, autor del que tratamos en estas páginas.

La relación con el criado de Octavio, Chicho, es muy distinta, y responde al clásico patrón de las comedias de magia que consiste en que el duende produce mayor miedo en el criado que en el señor. De esta forma, Foleto se burlará habitualmente de Chicho y ello revertirá en la creación de anticlímax y en la introducción de elementos de comicidad en la obra para provocar la risa del espectador.

Las transformaciones que experimenta el duende son de lo más variopinto, desde aparecerse vestido de mujer hasta animar una estatua (en nuestra opinión, antecedente de las escenas finales del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla), pasando por saltimbanco y por esconderse tras un espejo para asustar y burlarse de los personajes para su propio regocijo y para el del público. Es, en oposición con los que aparecen en el cuento de *El peregrino en su patria*, un duende de tradición italiana: burlón, lúdico, festivo y travieso.

En cualquier caso, como ya explicó Álvarez Barrientos en otros de sus numerosos trabajos sobre este género dieciochesco, la magia de las obras literarias del siglo XVIII está desprovista del contenido religioso que hemos observado en el cuento de *El peregrino* de Lope y no supone un pacto con el diablo que debe ser superado por medio de la fe cristiana, sino que aparta esta convención y la magia se entiende como esa facultad o capacidad que poseen los hombres que, tras mucho estudio y dominio de la naturaleza, pueden alterarla para orientar la acción de una comedia o el devenir de algunos de sus personajes, por ejemplo; o el propio beneficio del mago, que «tomó muy pronto el aspecto de un hombre de ciencia»[22] en este género de la Ilustración, que aplica «criterios racionalistas a la magia»[23]. Así, los prodigios que Foleto realiza para allanar el camino amoroso al galán tienen su origen en el conocimiento de la naturaleza y no en una adhesión al diablo, es decir, en esa experiencia científica que puede ser aprehendida y que constituye la magia blanca, que puede cambiar designios y engañar con diversos fines. Tal es lo que declara el duende (negándose tal) en la obra de Zamora:

---

22 Joaquín Álvarez Barrientos, «La razón de la sinrazón: *Teatro popular y magia*, de Julio Caro Baroja», *Cuadernos hispanoamericanos*, 533-534, 1994, p. 266.

23 Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, p. 147.

Foleto Como en Francia
cursé la filosofía
con Pedro Abailardo, que es
quien hoy la fama apellida
el mágico de Salerno,
aprendí de su doctrina
algunas curiosidades
que los secretos practican
de la magia blanca, como
lo prueban esas bujías
que aparecieron, de suerte
que con verdades fingidas,
aparentes ilusiones
y continuadas manías
todos temen y nadie entra
a descifrar con su vista
la verdad del caso.

[*Duendes son alcahuetes*, vv. 455-471]

Y, además de consistir la magia del duende en una ciencia[24], esta es utilizada para el divertimento, como se ha explicado; o, en palabras de Caro Baroja, «en la comedia de Zamora los duendes son objeto de diversión más que de burla»[25], pues quienes son objeto de burla son Chicho, por su simpleza y cobardía, y Octavio Colona y el resto de personajes, que están siendo engañados por el foleto para entretenerse en esos días de carnaval. Y el público lo sabe desde el inicio de la comedia, pues el duende lo declara, como se ha visto.

Precisamente la diversión generalizada que proporcionaban las comedias de magia era uno de los motivos por los que gozaban de un éxito destacado entre el público, que también se regocijaba con las imitaciones de otras lenguas en adaptaciones macarrónicas[26]. En el caso de la obra de Antonio de Zamora es el italiano el idioma empleado *sui generis* por Foleto, que se justifica por el origen de este tipo de duende travieso y el subtítulo de la comedia: «trova de la que ejecuta la tropa italiana», afirmación que nos indica que la obra española tiene antece-

24 Véase Álvarez Barrientos, «La razón de la sinrazón», p. 267.

25 Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, p. 174.

26 Véase Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*, p. 117.

dentes en alguna pieza similar de origen italiano, tan abundantes y de tanto éxito en la época.

El público gustaba, además, como explica Álvarez Barrientos, de la ampulosa escenografía, del tratamiento de temas de actualidad y de una «solución final beneficiosa y satisfactoria para todos»[27].

Más allá de la ambientación espacial (externa e interna) que se ha utilizado como marco para desarrollar los prodigios de los duendes de las obras que se han utilizado para este trabajo, de las diferencias en la caracterización de los foletos y de la finalidad que persiguen (en asociación con su carácter), merece la pena detenerse en las potencias de los duendes, es decir, en qué cosas pueden hacer y cómo las hacen en las obras. Aunque ya hemos analizado y descrito algunas de ellas –que resultaban imprescindibles para entender en toda su extensión las diferentes caracterizaciones que se estaban dando, pues en las obras literarias no siempre funcionan de manera individual y aislada los distintos elementos que las componen, sino de forma holística–, en este momento trataremos de sintetizar otras y ejemplificarlas.

Álvarez Barrientos ofreció una definición muy interesante sobre el concepto de verosimilitud aplicado a las comedias de magia. La idea queda muy alejada del concepto neoclásico, y está relacionada con qué puede hacer un mago dentro de la comedia, aunque en la vida real no pueda ser verosímil; pero será tal en la comedia de magia si en ese contexto ficcional lo es, en función de los poderes del ser mágico. Así se expresa el citado investigador:

> De esta forma, la ilusión que se pretende en este teatro es una ilusión menos real y más teatral, más «maravillosa», y la verosimilitud se convierte en otra convención que nada tiene que ver con la realidad que se escenifica –que sería el concepto neoclásico–, y sí mucho con la coherencia interna de la acción, del mundo en que se sitúa esta y de las cualidades y potencias del héroe. Esta forma de verosimilitud, que atiende a lo interno, es la que hace «creíble» a la comedia de magia, además da esa suspensión del juicio crítico, que no es otra cosa sino la acep-

27 José de Cañizares, *El anillo de Giges*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 18.

28 Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*, p. 188.

> tación de las convenciones teatrales, contrastadas precisamente con el conocimiento de la realidad[28].

Por lo tanto, las mutaciones (que deberán estar hechas de la mejor forma posible) y el resto de prodigios que aparecen en las comedias de magia serán verosímiles siempre que, dentro del pacto ficcional con el espectador, este asuma que el duende tiene la capacidad o potencia suficiente como para desarrollar esos encantamientos. Al contrario que el concepto de verosimilitud asumido por los neoclásicos o del aristotélico que estaba vigente en el Siglo de Oro (aunque algunos dramaturgos como, precisamente, Lope de Vega, acomodaron dicho concepto a la naturaleza de sus obras sin disentir de un modo diametralmente opuesto de lo que propugnó el filósofo heleno), en este género, la comedia de magia, la verosimilitud se liga muy directamente a la acción y su contexto espectacular y escenográfico, es decir, a lo que podemos encontrarnos en un escenario por el mero hecho de asistir a una representación de este tipo, todo ello aclimatado por las virtudes de cada duende en cuestión.

Sin embargo, no parece descabellado pensar que esta verosimilitud es muy similar (aunque salvando las distancias genéricas y de significado o finalidad) a la que podríamos encontrar en la comedia de santos o la mitológica, donde aparecen prodigios que, si bien están alejados de la idea de magia –y más aún de la magia como ciencia, tal cual se entendía en el género dramático que lleva su nombre en el siglo XVIII–, escenográficamente pueden presentar la misma forma de representarse con maquinaria y tramoya. Parece justo advertir que si los santos tienen la capacidad divina de obrar milagros (no prodigios mágicos) en beneficio de los desfavorecidos o del sostenimiento de la bondad cristiana en todos los órdenes porque pueden hacerlo, y ello no tiene que sorprender al auditorio más allá de la espectacularidad de su realización, tampoco debe sorprender que un ser mitológico mute de forma porque la tradición le ha reconocido esa facultad (por ejemplo Zeus y sus transformaciones en varios seres) a través de las diferentes historias que se conocen ni, por supuesto, que un mago o duende realice prodigios en el contexto de una comedia de magia. Y como todo esto no sorprende desde el punto de vista de quien realiza las acciones en esos contextos, son verosímiles. Fuera de la representación, no lo son.

En el caso del cuento fantasmagórico que aparece en el libro V de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, Pánfilo de Luján sufre los designios de unos duendes o demonios que, fomentando el mal y la ne-

gatividad para infundir miedo en el protagonista, provocan situaciones de las que no se sabe muy bien si se producen en un contexto de ensoñación o no (a pesar de que el narrador explica que los ruidos despiertan al personaje) y que no responden siempre al concepto de verosimilitud manejado para ese tipo de obra y en esa época. No puede aplicarse, en este caso, la verosimilitud entendida como hecho posible en una comedia de magia, porque la novela no se adscribe a dicho género, pero sí podemos hacer una serie de precisiones que valoren en su justa medida la adecuación de los prodigios a una plausible verosimilitud.

Debe hacerse constar que el contexto argumental del fragmento de Lope y la comedia de Zamora son absolutamente distantes. En el caso de la obra lopesca, la sucesión de los distintos encantos que se producen en la habitación del hospital en el que se hospeda el peregrino Pánfilo de Luján responde a una sarta de situaciones breves que provocan el temor del personaje. Algunos de los prodigios a los que asiste Pánfilo no parecen tener trabazón con el suceso inmediatamente anterior o posterior, sino más bien resulta que ha sido colocado en ese lugar con ánimo inconexo. Esa falta de unión es, precisamente, utilizada por Lope como recurso comparativo que permite al lector, en este caso, acercarse a los sentimientos de pavor, frustración y desasosiego que siente el personaje que sufre los designios. Sin embargo, en otras ocasiones, la aparición de un encantamiento deriva directamente del anterior, siendo consecuencia de él.

Así, en primer lugar, Pánfilo de Luján ve cómo ciertos hombres a caballo irrumpen en la estancia y lanzan al techo una especie de antorchas que se quedan allí clavadas. El techo juega un papel destacado en este episodio de la novela de Lope, ya que más tarde otro de los encantamientos estará protagonizado por un ascenso hacia el mismo lugar. Este episodio podría tener cierta verosimilitud dentro de un sueño, pues no parece probable que en una estancia aparentemente pequeña entraran «a caballo algunos hombres» [p. 443] para clavar en la parte superior de la habitación ciertas luminarias. Puede entreverse algún sentido inicial en este primer prodigio, porque el Fénix emplea el verbo *entrar*, que inexcusablemente hace referencia a un inicio. Las llamas u objetos ardientes forman parte de toda esa serie de elementos que llaman la atención porque provocan miedo en el personaje, acaso porque el fuego es uno de los elementos más característicos del infierno. No debe olvidarse el componente religioso de este cuento y la victoria que se propone del cristianismo frente al mal.

El segundo de los prodigios consiste en un juego de cartas que se produce en una mesa situada dentro de la habitación. Los juegos de naipes y de azar (como los dados) no gozaban de mucho apoyo en la Iglesia porque se asociaban al demonio, una nueva referencia al infierno, como en el caso del fuego, del primer designio. Pero es absolutamente extraño que ninguno de los participantes en la partida aparezca, como sí lo habían hecho los jinetes con anterioridad. En cualquier caso, no parece que esta nueva situación derive de la que se había producido previamente. Tampoco parece muy verosímil, pues no se sabe de dónde han salido los jugadores, quizás se lo pierde el lector porque Pánfilo cierra tímidamente los ojos y cuando los abre observa esa fantasmal partida. Pero sí que es consecuencia de este hecho el que se producirá a continuación: de la partida deriva cierto enfado o disputa que acaba con un escándalo de armas blancas; no puede verse a los que se enfrentan, como tampoco se veía a los jugadores de la partida de naipes.

Sin ligazón con la escena anterior, ahora Pánfilo advierte que le están quitando la colcha y las sábanas de la cama. Es precisamente el elemento de la cama el que otorga la mayor salvación (después de la fe) al protagonista. Es su último resquicio de seguridad, el lugar en el que se refugia con su miedo y al que espera que los demonios no se acerquen. Sin embargo, eso no se produce y le desarropan. El asunto queda ahí, pero, como en el caso de la simbología del infierno, tampoco quedará aislado este prodigio relacionado con la cama, pues más tarde se producirán otros.

En ese momento cambian los encantamientos de naturaleza y se produce una pequeña procesión infernal en la habitación. Los elementos que llevan varios hombres sirven para aterrorizar al personaje, que cavila qué función mortal pueden tener y cómo van a practicar su uso con él. Varios hombres portan fuego (nuevamente este elemento), una bacía y un cuchillo. La advertencia que asume Pánfilo es mucho más seria, ya que por primera vez aparece un objeto que amenaza directamente su vida, pues el ruido de unas espadas que se escuchaba en un prodigio anterior enfrentaba a otros agonistas. Pero cuando el atemorizado peregrino quiso coger el cuchillo para que no lo degollaran, a oscuras notó que se tragaban sus manos, y «vio que dos grandes perros se las tenían asidas» [p. 444]. Este nuevo prodigio es consecuencia del anterior. Pero encendida la luz exclamó «Jesús» e inmediatamente los perros (que también son animales con reminiscencias infernales si pen-

samos, por ejemplo, en Cerbero) le soltaron y se metieron bajo la cama, y sintió que le acomodaban en ella, de la que antes habían quitado la ropa. La cama vuelve a ser el lugar de reposo y de refugio para Pánfilo. Hemos podido observar cómo pronunciar el nombre del redentor cristiano protege al peregrino y hace que le suelten los perros y se escondan, además de propiciar que se acomode en la cama de nuevo.

Pasado el tiempo, la cama deja de ser segura y asciende al techo, en esa idea de elevación hacia las alturas que ya estaba presente desde el primer prodigio con los objetos luminosos que se clavaban en el techo. Pero es que además Pánfilo siente que le agarran, con lo que intuye que algo va a ocurrir, y lo que sucede, como puede ser verosímil, es que la cama cae al suelo desde las alturas, quedando él en el aire, pues estaba agarrado por una especie de brazos.

Sin un antecedente claro arde la cama, en un símbolo que nos lleva al provisional triunfo del terror infernal sobre el refugio del peregrino cristiano: el fuego devora la cama. Además, Pánfilo se siente sin piernas, circunstancia altamente extraña.

Sin embargo, de un modo inverosímil vuelve a la cama que ya había ardido y ahora observa que sus cosas son arrastradas por la habitación y llevadas a un huerto, donde se lanzan a una noria. Pánfilo las persigue y acaba por encontrarse con otro personaje, con el que regresa a la habitación, poniéndose fin a los prodigios.

La sucesión de todos estos encantamientos tiene, en ocasiones, una relación de causa y efecto, como se ha visto, pero en otras es fiel reflejo de lo errático del mal y de los duendes que intentan provocar miedo en el personaje. A pesar de que un concepto amplio de verosimilitud nos permite afirmar que, internamente, unos hechos provienen de otros y, por tanto, son coherentes dentro de las particularidades de este relato, lo cierto es que solo podemos entender todos estos prodigios como verosímiles en el contexto del cuento si asumimos que son duendes malignos o demonios los que, de manera errática y desestructurada, en la conciencia de una sociedad precientífica, tienen la capacidad de realizar estas acciones como divertimento propio y para asustar al destinatario, pasando de una aventura a otra de una manera súbita. Desde esa perspectiva de las alusiones mágicas en obras del Siglo de Oro que la enfrentan a la religión para que sea vencida, estos prodigios no parecen ser verosímiles.

En el caso de *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Antonio de Zamora, por ser una comedia de magia, asumimos el concepto de verosimilitud que propuso Álvarez Barrientos y que se ha explicado más arriba. Por tanto, todos aquellos prodigios que tengan cabida en la comedia porque el protagonista posea la capacidad o potencia necesarias para llevarlos a cabo son verosímiles en el marco de la propia comedia de magia. Y todos los que aparecen lo son desde la perspectiva del duende. Convertirse en estatua y animarla, vestirse de mujer, de saltimbanco, de soldado, a la romana, de italiano, de jardinero o de demonio, aparecer con armas de fuego, esconderse tras un espejo, abrir y cerrar puertas o hacerlas desaparecer, adivinar a través de bálsamos mágicos y elevarse en nubes o resplandores son algunos ejemplos de los prodigios que Foleto desarrolla en la comedia del XVIII. Todos están al alcance de su mano, y todos van encaminados a favorecer los amores de Octavio Colona e Irene o a satisfacer la finalidad principal por la que el duende ayuda al galán: su divertimento en carnaval a través de la burla del resto de personajes mediante engaños y encantamientos. Al final de la obra el duende reconoce y enumera algunos de esos fingimientos:

Foleto repitiendo tantas veces
los enredos de mis artes,
ya en una estatua aparente,
ya en un fingido festín,
ya en un falso ramillete,
ya en un supuesto naranjo,
ya en un saltimbanqui alegre
y ya en un traidor espejo,
mudando continuamente
rostros, máscaras y trajes.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 2925-2934]

Por último, cabe destacar una diferencia fundamental entre una obra y otra, y es la forma de explicar los prodigios que acaecen. En el caso del texto barroco, al ser una novela, el autor tiene que expresar mediante la palabra todos los encantamientos que experimenta Pánfilo de Luján, pero Lope lo hace con tal maestría que permite al lector imaginarse lo que verdaderamente está sufriendo el personaje del relato. La narración en tercera persona se ayuda de algunos breves diálogos que dotan al texto de mayor dinamismo, más si cabe con el ingente movi-

miento de escena que la narración cuenta. El Fénix es capaz de transmitir al receptor de su obra el miedo que siente el peregrino y el fragmento permite que el lector se vea también afectado por los prodigios que aparecen, mostrando su empatía con dicho relato fantasmagórico o demoníaco.

Sin embargo, Zamora tiene a su disposición toda una gama de elementos dramáticos que permiten expresar los prodigios mediante la escenificación. El empleo de maquinaria, tramoya y diferentes efectos visuales hacían de las comedias de magia uno de los géneros más populares del momento, y sin duda que contribuían notablemente a que el público recibiera mejor el mensaje y a que el efectismo de los encantamientos fuera mayor.

IV

A lo largo de las páginas anteriores hemos analizado dos obras separadas en el tiempo que tienen numerosos puntos en común. Se ha tratado sobre la ambientación, sobre el carácter y potencias de los duendes y sobre la forma de expresión de los prodigios que se suceden en los textos.

La espectacularidad es uno de los elementos que mejor define la comedia de magia. Comparando la obra de Lope con la de Zamora se observa claramente que es en esta donde el efectismo dramático se produce con mayor intensidad, ya que hay nubes que suben y bajan, apariciones, mutaciones, disfraces, máscaras, suplantaciones de identidad que introducen elementos de comicidad en la pieza, etc. En ambos textos hay juegos de luces y sombras, pero parece que tienen mayor relevancia en la obra del siglo XVIII, sobre todo al principio, cuando las apariciones del foleto se enmarcan en la oscuridad. En esta es muy importante, por otro lado, la música, que interviene al producirse mutaciones o apariciones en escena.

En cuanto a la magia propiamente dicha, en ambos casos observamos oposiciones entre apariencia y realidad, como no puede ser de otra forma, pero el tratamiento es diferente. Mientras que la comedia de Zamora ya cultiva esa *magia sabia* relacionada con el conocimiento científico, el relato lopesco sigue inmerso en la corriente religiosa que opone la magia con los milagros de los santos. En consecuencia, la simbología tampoco será la misma: de los símbolos religiosos de *El peregrino*, como

la llama, los jinetes o los perros, pasamos a otros elementos típicamente mágicos como las máscaras de invisibilidad, las estatuas vivientes o los disfraces.

En ambos casos aparece el tema del amor, pero mientras que en la pieza de Lope pertenece al contexto general de la novela en la que se inserta el relato, la comedia de Zamora justifica el uso de la magia para acercar a un galán y a una dama en una relación sentimental.

Pero es muy destacable en la comedia de Zamora el ludismo del duende protagonista, ya que se entiende que una de las funciones principales de la magia en el género cómico que lleva su nombre es la de entretener al público, y no tanto aleccionarlos doctrinal o religiosamente para hacerles ver, en este caso, que la magia es una fuerza perteneciente al demonio, como ocurría en el siglo XVII y de lo que está más cerca la obra de Lope de Vega que hemos seleccionado, teniendo en cuenta que el Fénix sí sabe escribir piezas con algunas de las características propias de la comedia de magia del siglo XVIII, como las comedias de santos o las mitológicas, donde se producen algunos prodigios escenográficamente similares.

Considerando la obra de Antonio de Zamora, de 1709, como la primera comedia de magia, un género desarrollado durante el siglo XVIII y, con reformas, a lo largo del XIX y principios del XX, es perfectamente asumible que durante el Siglo de Oro –y aun antes– se escribieran comedias que presentan algunas características que sirven como antecedentes claros para dicho género ilustrado. Sin embargo, en otros géneros, como la narrativa, también hay ejemplos previos que permiten establecer algunas concomitancias y diferencias para observar la evolución del concepto de magia en la literatura y su tratamiento. Tal es el caso de ese relato fantasmal incluido en el libro V de *El peregrino en su patria* de Lope Félix de Vega Carpio, publicado en 1604, algo más de un siglo antes del estreno de la pieza que puso origen al género de la comedia de magia.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín

Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 341-349.

— *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.

— «Problemas de género en la comedia de magia», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. II, pp. 301-310.

— «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 5-16.

— «La razón de la sinrazón: *Teatro popular y magia*, de Julio Caro Baroja», *Cuadernos hispanoamericanos*, 533-534, 1994, pp. 263-270.

Cañizares, José de, *El anillo de Giges*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

Caro Baroja, Julio, «Magia y escenografía», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 11-24.

— *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

Cattaneo, Maria Teresa, «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 123-131.

Diago Moncholi, Manuel Vicente, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 51-70.

Doménech Rico, Fernando, «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», *Cuadernos dieciochistas*, 6, 2005, pp. 279-297.

Fernández Rodríguez, Natalia, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 1-17.

Froldi, Rinaldo, «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel Vicente Diago Moncholi y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 133-141.

Mancini, Guido, «Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano, Piovan, 1988, pp. 255-265.

Porteiro Chouciño, Ana María, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2, 2010, pp. 83-104.

Sabik, Kazimierz, «Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)», en *Atti del XVIII Convegno* [*Associazione Ispanisti Italiani*], Roma, Bulzoni, 1999. vol. 1, pp. 131-140.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Los celos de Rodamonte*, ed. Sabatino G. Maglione, Lanham/Nueva York/London, University Press of America, 1985.

— *El ganso de oro*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1916, tomo I, pp. 153-184.

— *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2006.

Zamora, Antonio de, *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto*, ed. Fernando Doménech Rico, en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 49-178.

Entre adivinación y brujería: el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)

Roberto Mondola
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

El objetivo de este trabajo es la valoración del pecado de la adivinación y de la brujería en la primera traducción castellana –acompañada de un monumental comentario– del *Inferno* de Dante, obra del arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas (1453-1536). La traducción, compuesta en coplas de arte mayor, fue publicada en 1515 en Burgos por el impresor suizo Fadrique Alemán[1].

1 Pedro Fernández de Villegas, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*…, Burgos, Fadrique de Basilea, 1515. Todas las citas de Villegas se sacan de esta edición. De entre los estudios sobre la traducción dantesca de Villegas véanse Rafael de Floranes, "Memorias del Doctor Don Pedro Fernández de Villegas, Arcediano de Burgos", *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, 19, 1851, pp. 408-435; Armida Beltrani,"Don Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima Cantica della *Divina Commedia*", *Giornale Dantesco*, 23, 1915, pp. 254-283; Roxana Recio, "Landino y Fernández de Villegas: análisis de una traducción del *Infierno* de Dante", *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 10, 1999, pp. 25-39; Encarnación Sánchez García y Roberto Mondola, "Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della *Comedía*", en *Lectura Dantis 2002-2009*, ed. Anna Cerbo, Nápoles, L'Orientale, 2011, IV, pp. 1387-1415; Roberto Mondola, *Dante nel Rinascimento castigliano. L'*Infierno *di Pedro Fernández de Villegas*, Nápoles, Pironti; Cinthia Hamlin, "El comentario de la *Divina Comedia* de Villegas y el humanismo peninsular: reflexiones lingüísticas y renovación filológica", *Incipit*, 31, 2011, pp. 73-100; Cinthia Hamlin, "Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la *Commedia*", *eHumanista*, 20, 2012, pp. 430-450; Cinthia Hamlin, "El comentario de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanísticas", e*Humanista*, 21, 2012, pp. 437-466; Cinthia Hamlin, "La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Commedia* y los Reyes Católicos", *Revista de Literatura Medieval*, 24, 2012, pp. 81-100; Cinthia Hamlin, "La transmisión textual de la traducción de la *Divina Comedia* (1515): ¿del impreso al

Como es sabido, en el *Inferno* los adivinos se hallan en la cuarta bolsa de *Malebolge*, eso es, representan una de las categorías de fraudulentos (canto XX), como Virgilio explica a Dante en el canto XI[2]; la elección del castigo de estos pecadores representa un perfecto ejemplo de la ley del *contrappasso*, pues si ellos en vida quisieron «veder troppo davante», en la ultratumba andan llorando teniendo la cabeza torcida hacia atrás. Para valorar la postura de Villegas ante el tema, imprescindible resulta no solo cotejar el original en tercetos de endecasílabos con la traducción en coplas de arte mayor, cuyas amplificaciones con respecto al texto dantesco revelan aspectos de indudable interés; fundamental es también la lectura de la glosa castellana del canto XX, en donde el traductor ahonda sus reflexiones acerca del pecado de la adivinación.

La vida del traductor dantesco representa uno de los paradigmas de la biografía ideal del intelectual en la época de los Reyes Católicos: su humanismo fundado en el culto a la palabra de los clásicos latinos y en

---

manuscrito?", *Revista de Filología Española*, 92, 2, 2013, pp. 273-289; Roberto Mondola, "Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*: el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 90, 2014, pp. 151-172. Estudios sobre la traducción del arcediano de Burgos y su relación con otras traducciones españolas de la *Commedia* son los siguientes: Arturo Farinelli, *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*, Turín, Bocca, 1922, en particular las pp. 31-195; Joaquín Arce, "La lengua de Dante en la *Divina Commedia* y en sus traductores españoles", *Revista de la Universidad de Madrid*, 14, 1965, pp. 9-48; Mario Penna, "Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*", *Revista de la Universidad de Madrid*, 14, 1965, pp. 81-127; Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pp. 34-35; Carlos Alvar, "Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV", *Anuario Medieval*, 2, 1990, pp. 23-41; Manuel Carrera Díaz, "Le traduzioni spagnole della *Divina Commedia*", *Letture Classensi*, 21, 1992, pp. 21-34; María Luisa López Vidriero y Elena Santiago Páez, "Dante, Petrarca e Boccaccio in castigliano: i rapporti tra Italia e Spagna nella stampa e nell'illustrazione del libro", en *La stampa in Italia nel Cinquecento, Atti del Convegno di Roma (17-21 ottobre 1989)*, ed. Marco Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, II, pp. 719-742. Carlos Alvar-José Manuel Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos, 2009, pp. 96-99.

2 "onde nel cerchio secondo s'annida/ ipocresia, lusinghe e *chi affattura*". *If.* XI, 57-58. Entre las *lecturae* del XX del *Inferno* véanse Ernesto Giacomo Parodi, *Il canto XX dell'*Inferno, Florencia, Sansoni, 1934; Silvio Pasquazi, *Il canto XX dell'*Inferno, Florencia, Le Monnier, 1967; Ettore Caccia, "Canto XX", en *Lectura Dantis Scaligera. Inferno*, Florencia, Le Monnier, 1967, pp. 673-724; véase también la entrada de Silvio Pasquazi, "Indovini", en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, 3, pp. 426-427.

el profundísimo conocimiento de la Sagrada Escritura, su *cursus honorum* en el seno de la estructuras eclesiásticas, su periodo de formación italiano son elementos que perfectamente encarnan una de las tópicas figuras del hombre de letras castellano entre el ocaso de la Edad Media y el amanecer del Renacimiento.

Nacido en Burgos en 1453, durante su carrera universitaria en Teología Villegas recibe una excelente formación literaria, lingüística y filosófica y de este itinerario intelectual dará prueba en la glosa de su traducción del *Infierno*. Tras haberse graduado, alrededor de los treinta años obtiene el cargo de abad de Cervatos, como atestigua un documento del 1 de marzo de 1484 custodiado en el Archivo Histórico de la Catedral de Burgos en el que por primera vez don Pedro es nombrado así[3]. Con toda probabilidad ya en aquel año Villegas se marcha a Italia: la estancia en la Península, que va desde la segunda mitad de 1484 hasta la primavera de 1487, representa una etapa esencial en su trayectoria intelectual y literaria. En Italia don Pedro respira el aire culto de los elegantes ambientes de la Florencia medicea –donde el culto a Dante es uno de los pilares de la política cultural patrocinada por Lorenzo il Magnifico y donde, en 1481, había aparecido la *editio princeps* del *Comento sopra la Comedia* del humanista Cristoforo Landino– y de la Roma de Inocencio VIII, ciudad que asombra al joven burgalés por sus ruinas antiguas y lugar en el que, como él mismo nos informa en el *Proemio* de su *Infierno*, por primera vez pudo leer el poema dantesco[4].

Con toda probabilidad en la primavera de 1487 Villegas regresa a su Castilla natal; al respecto, contamos con un documento del Archivo Histórico de la Catedral de Burgos de junio de aquel año en el que el futuro traductor dantesco, en aquel entonces todavía abad de Cervatos, «jura cumplir los estatutos y ordenaciones de esta iglesia»[5]. En el verano de 1497 don Pedro es nombrado arcediano de Burgos[6]. El primer testimonio de su arcedianato se remonta al 9 de octubre de aquel año[7]; a

3 Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, RR 21.

4 A propósito de la *Commedia*, en el *Prohemio* Villegas señala que "tobe alguna pequeña notiçia mientra resedí en la corte romana". *Proemio*, f. a.

5 Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, RR-28.

6 El 3 de junio todavía era arcediano de Burgos Diego de Acuña, como atestigua un documento custodiado en el Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, RR-31.

7 Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, Lib. 77, ff. 573-575.

partir de este momento contamos con más de doscientos documentos custodiados en el Archivo catedralicio burgalés en el que don Pedro aparece como arcediano, cargo que mantendrá al menos hasta agosto de 1535[8], eso es, un año antes de su muerte, acontecida en Burgos el 6 de diciembre de 1536.

Circunstancia fundamental en la trayectoria biográfica y literaria de Villegas es, al alborear el siglo XVI, la llegada a Burgos de doña Juana de Aragón, hija natural, aunque ilegítima, de Fernando el Católico, ya que será ella la patrocinadora y destinataria de la traducción dantesca de don Pedro. En 1502, como atestigua el documento de las capitulaciones matrimoniales custodiado en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional[9], doña Juana se casa con el condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco (1454-1512), convirtiéndose en duquesa de Frías y condesa de Haro.

El *Infierno* que salió de los tórculos de Fadrique Alemán va precedido por un largo apartado paratextual: en el *Proemio dirigido a la dicha señora doña Juana* Villegas traza un retrato de su patrocinadora presentándola como amante de las letras y muy aficionada a la poesía de Dante («conosçí ser vuestra señoría doctíssima en muchos auctores, pero serle más familiar y delectable el profundísimo poeta Dante toscano, del qual no solamente muchas auctoridades refería, mas paresce retener a mente la mayor parte dél»), recordando además que fue ella quien le pidió la traducción del poema del gran florentino («me mandó vuestra señoría probase a le trasladar en nuestro vulgar castellano ansí en verso como él estaba»)[10]. A continuación se halla un resumen de la biografía y de las obras de Dante (*De la vida y costumbres del poeta*) y, finalmente, la *Introducción*.

Una peculiaridad de la obra es la presencia del monumental comentario que acompaña y rodea, incluso materialmente, las coplas de arte mayor y que con estas crea una estructura textual indisoluble[11]. La

8 El último testimonio de su arcedianato lleva la fecha del 13 de agosto de 1535. Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, Lib. 59, ff. 123-128.

9 Así reza el documento (noviembre de 1502): "Capitulaciones matrimoniales de Juana de Aragón hija del Rey Fernando, con Bernardino Fernández de Velasco, Duque de Frías, Condestable de Castilla". Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, FRÍAS, C.600, D.4.

10 *Proemio*, f. a.

11 Sobre la estrecha relación entre texto poético y glosa véase Jesús Rodríguez Velasco, "La biblioteca y los márgenes. Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo XV en Castilla", *eHumanista*, 1, 2001, pp. 119-134.

glosa presenta la misma letra gótica de los versos, pero en cuerpo menor, al igual que en algunos incunables de clásicos glosados, cuyo ejemplo más célebre está representado por la *Glosa sobre las Trezientas* de Hernán Núñez, aparecida por vez primera en Sevilla en 1499[12].

El punto de referencia fundamental para la glosa de Villegas es, como nos informa el mismo arcediano de Burgos en su *Introducción*, el ya citado *Comento sopra la Comedia* de Cristoforo Landino[13]; don Pedro afirma que entre los varios comentadores dantescos el humanista toscano fue el que «mejor que todos le comentó [la *Commedia*] y declaró ansí en el sentido literal, declarando la letra, como también en los otros entendimientos y sentidos». El cotejo entre los dos comentarios revela la evidente relación de dependencia de la glosa de Villegas respecto al texto de Landino: en primer lugar, del humanista toscano don Pedro hereda la impostación formal de la glosa, eso es, la tendencia a construir el comentario dantesco a la manera de una verdadera enciclopedia del saber fundada sobre una asombrosa cantidad de referencias a *auctoritates* clásicas y cristianas. Además, del *Comento* Villegas recupera una notable cantidad de informaciones acerca de los personajes que aparecen en el *Inferno* así como de sucesos históricos y anécdotas a los que Dante alude en su poema.

Sin embargo, a pesar del estrecho vínculo con Landino, la glosa del arcediano de Burgos posee su propia autonomía y no puede considerarse en absoluto una reproducción servil del *Comento*: la lectura del comen-

---

12 Hernán Núñez de Toledo, *Las .CCC. del famosíssimo poeta Juan de Mena con glosa*, Sevilla, Johann Pegnitzer von Nürnberg*et al*, 1499.

13 Sobre el *Comento* de Cristoforo Landino y la recepción de Dante entre Humanismo y Renacimiento véanse al menos Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, Nistri, 1890; Mario Santoro, "Cristoforo Landino e ilvolgare", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 13, 1954, pp. 501-547; Carlo Dionisotti, "Dante nel Quattrocento", en *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (Firenze, 20-27 aprile 1965)*, Florencia, Sansoni, I, 1965-1966, pp. 333-378; Eugenio Garin, "Dante nel Rinascimento", *Letture Classensi*, 3, Ravenna, Luongo, 1970, pp. 111-143; David Thompson, "Landino's life of Dante", *Dante Studies*, 88, 1970, pp. 119-127; Roberto Cardini, *La critica del Landino*, Florencia, Sansoni, 1973; Frank La Brasca, "Du prototype à l'archétype: lectura allégorique et réécriture de Dantdans et par commentaire de Cristoforo Landino", en *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, ed. Giancarlo Mazzacurati-Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 69-107;Paolo Procaccioli, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra la Comedia di Cristoforo Landino*, Florencia, Olschki, 1989; Deborah Parker, *Commentary and ideology, Dante in the Renaissance*, Durham-Londres, Duke University Press, 1993.

tario burgalés revela una dinámica de apropiación y adaptación del texto landiniano y una voluntad de hacer de su glosa dantesca un medio para divulgar los preceptos de la doctrina católica. Villegas reelabora el texto del *Comento* según su ideología, añadiendo citas y referencias cuando la interpretación de su modelo le parece pobre, cortando u omitiendo algunos pasajes cuando la glosa italiana es, en su opinión, demasiado prolija (lo que por ejemplo ocurre en aquellos casos en que Landino se detiene en recordar acontecimientos relacionados con la historia de Florencia)[14].

La diferencia más notable entre los dos comentarios estriba sin lugar a dudas en el alto porcentaje, en la glosa castellana, de amplias digresiones didácticas sobre los pecados y las virtudes teologales y cardinales fundadas en numerosas referencias a la Sagrada Escritura y a los Padres de la Iglesia, *auctoritates* que cumplen con la función de avalar la validez de la argumentación.

En la glosa castellana del canto XX los elementos de originalidad y, por eso, de mayor interés se orientan en dos direcciones: por un lado la más que evidente predilección, a la que acabamos de hacer referencia, a comentar los tercetos de Dante bajo una óptica de hombre de la Iglesia que insiste reiteradamente en la firme condena del pecado; por otro una tendencia a la actualización del texto dantesco a través de numerosas referencias a acontecimientos de la España contemporánea, en particular a la existencia de focos de brujería en el País Vasco. Claro está que estas dos peculiaridades guardan estrecha relación entre ellas, ya que mediante las alusiones a la realidad española de su época Villegas se lanza en una apología propagandística de la política ideológica y religiosa impulsada por los Reyes Católicos, manifestando su plena adhesión a la misión de Fernando e Isabel; además, la actualización del *sacrato poema* cumple con una función básica, acercar el *Inferno* de Dante a su contexto histórico y geográfico, al *erwarthungshorizont* de los lectores del primer Renacimiento español.

14 Al comienzo de la glosa del canto I Villegas afirma: "Ansimesmo el dicho Christóforo, como hombre muy elegante, algunas vezes se alarga tanto que fuera cosa muy prolixa y aún enojosa dizirlo todo y por eso en algunas partes donde me es muy notorio la prolixidad, pongo su intencion más brevemente, ansí como en loores de su patria que fue Florencia y en cosas semejables, en lo qual aunque tenga razón, la afición y el sabor que en ello toma le faze algo demasiado alargar". Canto I, glosa de la copla I.

La lectura del comentario del canto XX revela de inmediato esta doble vertiente del texto burgalés. La profunda distancia ideológica entre la postura de Villegas y la de Landino se manifiesta pronto: si el humanista italiano recuerda que en la Roma antigua la *divinatione* era una «presumptione et scientia delle cose future» y tenía en sí misma «furore divino et sogno»[15], mucho más duro es el arcediano de Burgos, según el cual la adivinación es un fraude y equivale a usurpar «lo que es reservado a Dios, que es saber las cosas de porvenir», consideración ausente en el *Comento*.

Al igual que Landino, Villegas subraya que desde siempre ha existido una forma natural de pronosticar el futuro a través de los sueños, trayendo a colación, a diferencia del humanista italiano, el célebre sueño de Nabucodonosor narrado en el II Libro de *Daniel*[16];ambos recuerdan que, además de esta capacidad natural de adivinar, hay otras artificiales, como por ejemplo la astrología, el arte de los arúspices, «que era catar las entrañas de los animales en las aras que sacrificaban», la piromancia, la nigromancia y la ceromancia; sin embargo, el arcediano de Burgos se aparta de su modelo cuando añade que todas estas artes son «reprobadas por la cristiana religión» y alejan al hombre de «la fe y verdadera creencia de la eterna bondad de Dios».

A lo largo del comentario del canto XX, otras veces Villegas vuelve sobre la cuestión, afirmando que conocer el futuro «sin revelación de Dios ha de ser por operación del diablo que en esto se trabaja y lo procura mucho para engaño de los hombres» y subrayando que quien confía en la palabra de un astrólogo o de un adivino comete «gravísimo pecado». La demostración de la distancia entre Landino y Villegas se mide también cuando leemos las declaraciones iniciales con las que los dos exégetas manifiestan su adherencia al tópico de la *brevitas*: si el humanista toscano afirma che «tutte queste chose richiederebbono prolipsa oratione […] ma non basta el tempo»[17], el arcediano de Burgos asevera que «esta materia es mejor y más largamente tratada por los dotores

15 Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, ed. Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2, p. 767.

16 "Daniel en el II cap. interpretó el sueño del rey Nabuchodonosor y ansí en otras partes de la Sagrada Escriptura leemos de tales sueños". Canto XX, glosa de la copla I.

17 Landino, *Comento sopra la Comedia*, 2, p. 768.

theólogos y canonistas; algo de lo que ellos dizen pornemos en los versos siguientes por no cargar éstos de tanta materia y prolixidad»[18].

También la segunda peculiaridad de la obra burgalesa se aprecia ya a partir del comentario de la primera copla del canto, ya que aquí Villegas inserta dos interesantes referencias, obviamente ausentes en Landino: además de varias y comunes alusiones a memorables sucesos antiguos, a propósito de los arúspices nuestro arcediano recuerda que «aún en tiempo de los almogábares del Andalucía al tiempo de la guerra con Granada havía asaz de tales cosas». Pero no es este el único elemento de novedad, ya que poco después Villegas inserta una referencia aún más actual, aludiendo a la memorable batalla de Ravena de 1512 (aunque fechándola a 1511) con estas palabras:

> Antes que acaezciese la batalla de Rabena entre la gente del Rey, nuestro señor, y del rey de Francia (que fue al año de quinientos y onze), en la mesma cibdad de Ravena nasció un monstruo de una muger que parió una figura como de un diablo, el qual faze todas estas cosas para dañar a los fieles[19].

Como podemos ver, en este caso la glosa deja de ser exégesis dantesca para convertirse en una crónica que refleja la urgencia de informar sobre un acontecimiento bélico contemporáneo que en Villegas despierta profundo interés, dado que a la Batalla de Ravena el arcediano de Burgos se refiere también en la glosa del canto XXVII[20].

Como ya se ha adelantado, debido a la distancia métrica entre el original en tercetos de endecasílabos y la traducción en coplas de arte mayor, la característica más notable de la versión castellana estriba en las amplificaciones del texto de partida, pues en línea general podemos

18 Canto XX, glosa de la copla I.

19 Canto XX, glosa de la copla I.

20 "Estando cercada esta cibdad de Rabena (que oy es de la iglesia romana) por los franceses que con artillería y conbates la tenían muy apretada, vinieron a la socorrer la gente española con el legado de la iglesia y algunas gentes suyas, donde vinieron en la más cruda y ensangrentada batalla que se ha peleado en la memoria de los nascidos. De ambas partes se crey morieron veinte mill hombres. La mayor parte fue de los franceses, donde murió su capitán general musior de Fox, sobrino del rey de Francia, fijo de su hermana, mancebo de veinte y dos años, varón maravilloso en effuerço de armas y sabio en la disciplina militar, allende mucho de su edad. Fue la batalla día de Pascua de resurreción, año de mill y quinientos y onze". Canto XXVII, glosa de la copla VI.

decir que seis versos dantescos se convierten en una octava; a través de sus añadidos, Villegas se propone en primer lugar puntualizar el mensaje dantesco, aclarar el sentido de los versos más oscuros del *Inferno*, pero también introducir una clave de lectura original del texto de partida que el traductor explica en la glosa. Merece la pena detenerse en el mecanismo a través del cual la traducción del canto XX amplifica el texto de partida manipulando en parte su sentido. Veamos cómo Villegas traduce los dos tercetos en que en el original aparece el personaje de Aronte, el arúspice etrusco de la *Farsalia* de Lucano (I, 585-638) que predijo la victoria de César en la guerra civil:

Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga,	Aquel en el monte de Luni moraba,
che ne' monti di Luni, doveronca	ado el Carrarés que se alberga de yuso,
lo Carrarese che di sotto alberga,	lo puede sembrar y la su cueva puso,
ebbetra' bianchimarmi la spelonca	entre los mármoles blancos do estaba,
per suadimora; onde a guardar le stelle	de aquella morada contento folgaba,
e'l mar non li era la veduta tronca	por no aver empacho en el su adevinar
If. XX, 46-51	y para ver las estrellas y el mar,
	sin ser impedida su vista gozaba
	VIIIabcdefgh

Como podemos notar, en la copla castellana el quinto y el sexto verso son una creación del traductor y, a la vez, una interpretación personal del texto de partida que Villegas aclara en la glosa cuando afirma: «Ha se de notar el dulçor que el diablo pone en aquel oficio loco para enlazar los hombres en él, que aquel mezquino folgaba de vevir solo y triste en aquella montaña áspera y entre aquellos mármores, porque era logar alto y después para su locura». En el texto italiano, pues, se dice que Aronte «ebbe tra' bianchimarmi la spelonca/ per sua dimora», es decir, vivía en la apartada comarca de Lunigiana, en el norte de Toscana, circunstancia que le permitía «guardar le stelle e'l mar» sin impedimentos; en la traducción, en cambio, la ubicación del lugar donde vivía consentía al personaje gozar de la vista de las estrellas y del mar, pero también de la posibilidad de deleitarse sin obstáculos en sus prácticas adivinatorias, clave de lectura sin duda ajena al original.

Cabe subrayar que la manipulación del texto dantesco puede ser muy sutil, cumpliendo con su función de amonestar a los lectores para que no se dejen atraer por la práctica de la adivinación: merece la pena detenerse en la traducción de los versos 85-87 del texto dantesco:

Lì, per fuggire ogne consorzio umano, ristette con suoi servi a far sue arti, evisse, e vi lasciò suo corpo vano *If*. XX, 86-87	Queriendo fuirse del consorcio humano, juzgó serle dado grand don de natura. Allí pues moró con los sus servidores, faziendo con ellos la su *vana arte* XIIIgh; XIVab

En el original leemos que la adivina Manto –hija de Tiresias que, después de la caída de Tebas, empezó una vida errante hasta quedarse en el lugar sobre el que sería fundada la ciudad de Mantua– puso su morada en tierra de Lombardía y allí murió, dejando «suo corpo vano», es decir, sin alma; en la traducción, en cambio, Villegas escribe «faziendo con ellos la su vana arte», aplicando así el atributo «vana» al arte de Manto, cambio que le permite recordar en el comentario que «justamente llama vana al arte de adevinar porque hay en ella mil vanidades y mentiras»[21].

La inserción del atributo «vana» no es un episodio aislado: a propósito de Asdente, el zapatero de Parma que en el siglo XIII fue conocido por sus capacidades adivinatorias y que Dante cita con desdeñosa ironía en el *Convivio*[22], en este modo Villegas convierte el terceto dantesco:

Vedi Guido Bonatti; vedi Asdente, ch'avereinteso al cuoio e a lo spago ora vorrebbe, matardi si pente *If*. XX, 118-120	y Guido Bonati verás su tristura, Asdente también que debiera aver cura, coser sus çapatos su cuero contado, agora le pesa de averlo dexado tarde ha caído en su *vana locura* XIXdefgh

Como siempre, el mensaje que los versos en arte mayor deja entrever se puntualiza en la glosa, en donde nuestro arcediano afirma que Asdente «se dio a esta arte de adevinar y por obra del diablo o por influencia alguna del cielo o estrellas supo mucho en aquello» y, por esta razón, «se arrepiente tarde de haver dexado su officio de çapatero por se dar aquellas locuras que ya pues está en el Infierno, no hay redempción»[23].

La estrecha relación entre el atributo «vano» y la práctica de la adivinación se confirma también en el caso de Anfiareo, uno de los siete reyes que pusieron cerco a la ciudad de Tebas; al respecto es útil notar

21 Canto XX, glosa de la copla XIV.

22 *Convivio*, IV XVI, 6.

23 Canto XX, glosa de la copla XIX.

cómo Villegas convierte los versos 37-39 del texto dantesco en una media copla:

Mira c'ha fatto petto de le spalle; perchè volse veder troppo davante, di retro guarda e fa retroso calle *If*. XX, 37-39	por ver lo futuro con modos livianos, no vey lo presente y ha espaldas por pecho, por calle retrorso dexando el derecho, atrás van mirando sus ojos tan *vanos* VIefgh

En el ejemplo que acabo de enseñar destaca también la inserción en la traducción del atributo «livianos»; nos encontramos ante otro adjetivo que don Pedro asocia a la adivinación, como queda de manifiesto en la inserción de un verso que cierra la copla V y que cumple con la función de hacer hincapié en la gravedad del pecado:

Drizza la testa, drizza, e vedi a cui s'aperse a li occhi d'i Teban la terra; *If*. XX, 31-32	endresça, enderesça tu cara al camino, *verás el castigo de tal liviandad*. Delante los ojos se abrió de Tebanos, a aquel que allí veys y sorbióle la tierra Vgh; VIab

El mensaje de los versos se refuerza en la glosa, cuando el arcediano de Burgos asevera que a la práctica de la adivinación se dedican «hombres livianos y tan livianos y vanos son los que los creyn»[24].

La constante voluntad de Villegas de insistir en la dura condena del pecado de la adivinación se manifiesta al cotejar los retratos de los adivinos que trazan Landino y el arcediano de Burgos: aunque don Pedro recoja las informaciones biográficas y las anécdotas proporcionadas por el humanista italiano, inserta detalles útiles para hacer hincapié en la maldad de los personajes. Esta tendencia queda manifiesta en la presentación de Guido Bonatti y (como en parte ya visto) de Asdente:

Guido Bonatto: fu da Forlí, et quantofussi optimo astrologo dimostra per un libro d'astrologia, el quale compose, et hoggi è moltostimato da gl'astrologi. *Comento*, 2, p. 781.	Fue de Forli y fue también docto *en estas maldades*. Canto XX, glosa de la copla XIX

24 Canto XX, glosa de la copla XIV.

Asdente: fu da Parma et calzolaio, huomo sanzalettere, et nientedimeno si decteall'artedello 'ndivinare, et in quella o per benignità de' cieli che a questo lo 'nclinavono o per altro modo fu excellente et predixemoltechose

Comento, 2, p. 782.

Éste fue natural de la cibdad de Parma, çapatero pobre y sin letras, el qual se dio a esta arte de adevinar y *por obra del diablo* o por influencia alguna del cielo o estrellas supo mucho en aquello y dixo muchas cosas antes que acaezciesen.

Canto XX, glosa de la copla XIX.

En la dedicatoria final a Juliana de Aragón, hija de doña Juana, Villegas presenta su obra definiéndola como un «Dante vestido a la castellana»: nos encontramos ante una declaración programática si tenemos en cuenta que el proceso de castellanización del texto dantesco es una característica fundamental de la obra, tanto del texto poético como de la glosa. Al respecto cabe señalar que, al igual que en otros cantos, también en el vigésimo algunos elementos textuales insertados en la traducción dan pie a una actualización del tema. Sumamente interesante resulta cotejar los versos 121-126 del texto dantesco con su traducción:

Vedi le triste che lasciaron l'ago,
la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine;
fecer malie con erbe e con imago.
ma vienne omai, ché già tiene 'l confine
d'amendue li emisperi e toccal'onda
sotto Sobilia Caino e le spine
If. XX, 121-126

Verás otras tristes por ser adevinas,
dexaron el aspa, la rueca y el suso,
fechizos obrando en pestífero uso,
de imágines, cartas y yerbas malinas,
sus tratos dañosos de falsas *xorguiñas*;
mas ven ahora, ya que los ambos confines
de los emisperios pasados maitines,
Caín va tocando cargado de spinas
XXabcdefgh

Es evidente que los dos tercetos se convierten en una copla de arte mayor a través de la amplificación del verso 123 del texto dantesco:

fecer malie con erbe e con imago.

fechizos obrando en pestífero uso,
de imágines, cartas y yerbas malinas,
sus tratos dañosos de falsas xorguiñas;

Además de la inserción de atributos como «pestífero», «malinas» (muy probablemente debido a la errónea comprensión del sustantivo italiano *malie*) y «dañosos», ausentes en el texto dantesco, salta a la vista en el texto castellano la inserción de un elemento profundamente relacionado con una delimitada realidad regional hispánica, *xorguinas*, término pro-

cedente del vasco *sorgin* y con el que, a veces, en las provincias vascongadas, se definía a las mujeres acusadas de hacer hechizos[25].

En la primera mitad del siglo XVI encontramos dicho vocablo para evocar a las brujas navarras en el *Crotalón* y en el *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, texto publicado en Logroño en 1529 por fray Martín de Castañega –fraile de la provincia de Burgos que prestó servicio como inquisidor en el obispado de Calahorra– que afirma: «los unos y los otros, que por pacto expreso están al demonio consagrados, se llaman por vocablo familiar brujos o jorguinos, o megos; los cuales vocablos son corruptos porque sorguino, que más corruptamente se dize xorguino viene deste nombre sortilego»[26]. En la España de Carlos V el vocablo lo utiliza también Pedro Ciruelo en su *Reprobación de las supersticiones y hechizerías*; en el tratado, además, encontramos el sustantivo «xorguinería»: «Capítulo primero entiende contra la nigromancia y xorguinería de las brujas»[27].

En los primeros diccionarios bilingües latín–español la palabra *xorguina* no se recoge –está ausente por ejemplo en el *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija, cuya segunda edición se remonta a 1516– apareciendo en cambio en el primer vocabulario monolingüe, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias de 1611. Merece la pena leer la entrada:

> Jorgina: Dicen ser nombre vascongado, y que vale tanto como la que hace adormecer o quitar el sentido, cosa que puede acontecer y que con intervención del demonio echen sueño profundo en los que ellas quieren para hacer mejor sus maldades[28].

Es evidente, pues, que a través de la inserción de un término propio del contexto histórico y geográfico de su público, Villegas da un tinte

---

25 Sobre este aspecto véase Joseph Pérez, *Historia de la brujería en España*, Madrid, Espasa, 2010, pp. 102-112.

26 Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. Fabián Alejandro Campagne, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 58.

27 Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Salamanca, por PierresTovans, 1540, f. 9v.

28 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 1129.

hispánico al original dantesco, actualizándolo y acercándolo al horizonte de expectativas de los lectores contemporáneos. Desde este punto de vista, parece claro que la traducción del arcediano de Burgos establece con el texto de partida una relación dinámica que no tiene como su objetivo una reproducción mecánica del original; más bien, la atención del traductor se dirige hacia los gustos de su público. Siguiendo la terminología de Eugene A. Nida, podemos decir que la obra de Villegas es un perfecto ejemplo de traducción orientada hacia la «equivalencia dinámica», eso es, una obra original que, yendo más allá de las barreras culturales, lingüísticas y formales, naturalmente habría podido ser compuesta en el Burgos del amanecer del Renacimiento[29].

El vocablo empleado por Villegas en los versos vuelve a utilizarse en el comentario, precisamente en el ámbito de un discurso en el que se alude al más notable libro de toda la literatura demoniaca, el *Malleus Maleficarum*, texto publicado en 1486 en Alemania por los dos inquisidores dominicos Jakob Sprenger y Enrique Institoris, que en España se conoció con el título de *Martillo de las hechiceras* o *Martillo de las brujas* y que desde su *editio princeps* hasta 1669 conoció más de treinta ediciones en latín[30]. Al respecto dice Villegas: «hay un tratado hecho en Alemaña (donde hay muchas destas tales mugeres), el cual tratado se llama *Martillo de fechizeras*, donde pone largamente todas estas maldades de xorguinas y hechizeras».

Por múltiples razones la referencia de don Pedro merece nuestra atención: en primer lugar es interesante que Villegas se apoye en el *Martillo*, texto que, a pesar del abundante número de reediciones, nunca tuvo gran influencia en España, y no cite el más antiguo *Directorium inquisitorum* del dominico catalán Nicolau Eymerich (1320-1399), compuesto alrededor de 1376 y publicado a menudo en los siglos XVI y XVII. Además, aunque de paso, nuestro arcediano recuerda que la brujería es fenómeno predominantemente alemán y sobre todo asunto de mujeres, lo que es presupuesto del *Malleus*, en cuyo título se utiliza el

29 Como afirma Eugene A. Nida, *Towards a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964, p. 159, "A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture".

30 Sobre el *Malleus maleficarum* véase, entre otros, Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 127-132; Joseph Pérez, *Historia de la brujería en España*, en particular las pp. 147-151.

femenino *maleficarum*. Sin embargo, la convicción de la primacía del sexo femenino en los casos de brujería, creencia muy arraigada en la tradición medieval y cristiana[31], se ve matizada poco después, cuando Villegas añade una noticia muy actual sobre la contemporaneidad española: «en estas montañas de Vizcaya ha habido gran número de hombres y mugeres desta suerte, que la Inquisición que allá se ha fecho ha descubierto cosas que no parezcen creíbles»[32].

Así, pues, Villegas no parece compartir el difundido antifeminismo que desde la Edad Media reinaba en el ámbito de los estudios sobre la brujería, es decir, en la obra burgalesa no se encuentra una explícita declaración que deje entrever la idea de la discriminación sexual, principio en el que se hará hincapié en obras lexicográficas posteriores, tanto en el *Tesoro de la lengua castellana o española* como en el *Diccionario de Autoridades*. En la entrada "hechizar", por ejemplo, en 1611 Covarrubias afirma:

> Este vicio de hacer hechizos, aunque es común a hombres y mujeres, más de ordinario se halla entre las mujeres, porque el demonio las halla más fáciles, o porque ellas de su naturaleza son insidiosamente vengativas y también envidiosas unas de otras. Y en aquel lugar del *Éxodo*, cap. 22, núm. 13: "*Maleficos non patraris vivere*", notan los doctores que el texto sagrado usó del término femenino en el hebreo, aunque debajo dél comprehendió ambos sexos; pero da a entender ser vicio más ordinario en las mujeres"[33].

Más de un siglo después, en la entrada «hechicero-a» del *Diccionario de Autoridades* leemos: «Huvo hechicéros y hechicéras, y este oficio, más ordinario le usaban las Indias que los Indios»[34].

Villegas se muestra bastante informado de los sucesos que va a relatar, recordando que «en los processos que se fizieron contra aquellos

31 Sobre este aspecto véase Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, en particular las pp. 64-84.

32 Canto XX, glosa de la copla XX.

33 Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1032.

34 *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*…, vol. IV, Madrid, en la imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, p. 134.

de la Sierra de Amboto, se dize y confiesa por muchas personas haver visto el diablo y fabládole, vezes en figura de cabrón y otros [*sic*] vezes en figura de un mulo grande y fermoso»[35]. Este fragmento, cuya relevancia como fuente histórica no ha pasado del todo desapercibida, ya que a él otorgó atención Marcelino Menéndez y Pelayo en su célebre *Historia de los heterodoxos españoles* en 1880[36], se revela un valioso y fiable testimonio que atestigua la existencia de un fenómeno de brujería, en el que estaban implicados tanto mujeres como hombres, documentado en torno a 1500 en la provincia de Vizcaya.

Sabido es, como nos enseñan Julio Caro Baroja[37]y Joseph Pérez[38] entre otros, que las montañas del norte de la Península Ibérica (País Vasco, Navarra, Pirineo aragonés y catalán) constituyen el principal foco de la brujería moderna en España. En el imaginario colectivo del siglo XV las prácticas de las brujas parecen estrechamente relacionadas con una tradición de paganismo peculiar de la región, tan arraigada que en algunos textos no es raro que a los vascos se asocie el atributo de *gentiles*[39].

El fenómeno del que habla Villegas interesó la sierra de Amboto, en la cercanía de Durango, zona conocida por ser una de las áreas en que más habían arraigado leyendas inherentes a la magia. Sabido es también que en Amboto vivían unas mujeres con apariencia satánica a las que la gente llamaba brujas o «xorguiñas», mujeres que rendían culto al demonio, representado en forma de macho cabrío, como además confirma el mismo Villegas. Es indudable el valor de documento histórico del comentario dantesco del arcediano de Burgos, que arroja luz sobre algunas prácticas mágicas en boga en la Sierra de Amboto, dando cuenta además de los procesos que en aquellos años empezaban a celebrarse y en los que algunas mujeres fueron condenadas a la hoguera.

La importancia del tema de la brujería vasca en la obra burgalesa se evidencia aún más si tenemos en cuenta que Villegas hace alusión también a él en el comentario del canto IX. La dinámica que preside la in-

35 Canto XX, glosa de la copla XX.

36 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880, 1, p. 620.

37 Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, pp. 187-249.

38 Pérez, *Historia de la brujería en España*, pp. 172-177.

39 Sobre este aspecto véase Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, cit., p. 189.

serción de la referencia al fenómeno vasco es muy parecida al canto XX: comentando y explicando la pena de los pecadores dantescos Villegas actualiza el texto italiano aludiendo a lo que estaba ocurriendo en el norte de España. Si en el canto XX el pecado de la adivinación da pie a la digresión, en el canto IX la información a propósito de Amboto se enmarca en un discurso general sobre los heréticos:

> en nuestros tiempos por nuestros grandes pecados en España se ha fallado grandíssimo daño de infinitos heréticos de linaje de judíos, que guardaban la ley judaica, y en las montañas y provincia de Vizcaya, de otros que llaman de la Sierra de Amboto, que tenían diabólicos errores[40].

Ahora bien, el elemento más notable que se desprende de la lectura de este fragmento es cierta equivalencia entre el concepto de brujería y el de herejía, lo que es el presupuesto fundamental del *Malleus maleficarum*[41].

La peligrosidad de la brujería estriba en ser una forma de herejía caracterizada por la voluntad de renegar de Dios y por la pretensión de pactar con el demonio. Pero, además, no se puede pasar por alto la clara alusión a los judíos, lo que añade un elemento muy importante, pues Villegas se conforma con la común creencia según la cual la brujería en España sería una actividad favorecida por la presencia de hebreos, especialmente prácticos de magia y ocultismo. Lo que don Pedro afirma poco después es un homenaje propagandístico a la política ideológica y religiosa de los Reyes Católicos:

> En penar y estirpar estas heregías y otras muchas herroneidades el rey nuestro señor, vuestro padre, muy excelente señora, con la reina nuestra señora, doña Isabel de santa recordación, que Dios tiene en su gloria, mandaron fazer diligentísimas inquisiciones y continuamente se fazen con grande destrución de los tales malditos infieles y heréticos, por lo qual son quemados y destruidos en grand número dellos, a gloria de Dios y limpieza de su santa fe cathólica, y eterno galardón de príncipes tan cathólicos[42].

40 Canto IX, glosa de la copla XIX.

41 Pérez, *Historia de la brujería en España*, p. 148.

42 Canto IX, glosa de la copla XIX.

La traducción y el comentario del canto XX del *Inferno* dantesco representan, pues, un perfecto testimonio de la ambiciosa operación cultural llevada a cabo por Villegas: la obra del arcediano de Burgos no es solo la primera traducción dantesca impresa en Europa, es un documento literario, lingüístico e histórico de primera importancia. A través del texto dantesco, al que reconoce una enorme autoridad y que, sin embargo, se atreve a manipular mediante una traducción caracterizada por múltiples amplificaciones, Villegas rinde homenaje a Fernando e Isabel, manifestando su completa adhesión a la política cultural e ideológica de los Reyes Católicos.

Los tercetos dantescos, convertidos en coplas de arte mayor y respaldados por un comentario tan poderoso y erudito, vehiculan el mensaje de un humanista cristiano preocupado por el respeto del dogma y movido por un intento esencial, hacer que los lectores castellanos, amonestados por su vigorosa denuncia, se percaten de la gravedad del pecado de la adivinación y de las prácticas de las brujas.

Bibliografía

Alvar, Carlos, «Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV», *Anuario Medieval*, 2, 1990, pp. 23-41.

Alvar, Carlos y José Manuel Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos, 2009.

Arce, Joaquín, «La lengua de Dante en la *Divina Commedia* y en sus traductores españoles», *Revista de la Universidad de Madrid*, 14, 1965, pp. 9-48.

Barbi, Michele, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, Nistri, 1890.

Beltrani, Armida, «Don Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima Cantica della *Divina Commedia*», *Giornale Dantesco*, 23, 1915, pp. 254-283.

Caccia, Ettore, «Canto XX», en *Lectura Dantis Scaligera. Inferno*, Florencia, Le Monnier, 1967, pp. 673-724.

Cardini, Roberto, *La critica del Landino*, Florencia, Sansoni, 1973.

Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1968.

Carrera Díaz, Manuel, «Le traduzioni spagnole della *Divina Commedia*», *Letture Classensi*, 21, 1992, pp. 21-34.

Castañega, Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. Fabián Alejando Campagne, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

Ciruelo, Pedro, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Salamanca, por Pierres Tovans, 1540.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad…, Madrid, en la imprenta de Francisco del Hierro, impressor de la Real Academia Española, 1726-1739.

Dionisotti, Carlo, «Dante nel Quattrocento», en *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (Firenze, 20-27 aprile 1965)*, Florencia, Sansoni, I, 1965-1966, pp. 333-378.

Farinelli, Arturo, *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*, Turín, Bocca, 1922.

Fernández de Villegas, Pedro, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, Burgos, Fadrique Alemán, 1515.

Floranes, Rafael de, «Memorias del Doctor Don Pedro Fernández de Villegas, Arcediano de Burgos», *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, 19, 1851, pp. 408-435.

Garin, Eugenio, «Dante nel Rinascimento», *Letture Classensi*, 3, 1970, pp. 111-143.

Hamlin, Cinthia, «El comentario de la *Divina Comedia* de Villegas y el humanismo peninsular: reflexiones lingüísticas y renovación filológica», *Incipit*, 31, 2011, pp. 73-100.

— «Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la *Commedia*», *eHumanista*, 20, 2012, pp. 430-450.

— «El comentario de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanísticas», e*Humanista*, 21, 2012, pp. 437-466.

— «La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Commedia* y los Reyes Católicos», *Revista de Literatura Medieval*, 24, 2012, pp. 81-100.

— «La transmisión textual de la traducción de la *Divina Comedia* (1515): ¿del impreso al manuscrito?», *Revista de Filología Española*, 92, 2, 2013, pp. 273-289.

LA BRASCA, Frank, «Du prototype à l'archétype: lecture allégorique et réécriture de Dant dans et par le commentaire de Cristoforo Landino», en *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, ed. Giancarlo Mazzacurati y Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 69-107.

LANDINO, Cristoforo, *Comento sopra la Comedia*, ed. Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001.

LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa y Elena SANTIAGO PAEZ, «Dante, Petrarca e Boccaccio in castigliano: i rapporti tra Italia e Spagna nella stampa e nell'illustrazione del libro», en *La stampa in Italia nel Cinquecento, Atti del Convegno di Roma (17-21 ottobre 1989)*, ed. Marco Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, II, pp. 719-742.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880.

MONDOLA, Roberto, *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Infierno di Pedro Fernández de Villegas*, Nápoles, Pironti, 2011.

— «Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*: el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 90, 2014, pp. 151-172.

NEBRIJA, Elio Antonio de, *Vocabulario de romance en latín*, ed. Geald J. MacDonald, Madrid, Castalia, 1981.

NIDA, Eugene A., *Towards a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964.

NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán, *Las. CCC. del famosíssimo poeta Juan de Mena con glosa*, Sevilla, Johann Pegnitzer von Nürnberg *et al*, 1499.

PARKER, Deborah, *Commentary and ideology, Dante in the Renaissance*, Durham-London, Duke University Press, 1993.

PARODI, Ernesto Giacomo, *Il canto XX dell'*Inferno, Florencia, Sansoni, 1934.

PASQUAZI, Silvio, *Il canto XX dell'*Inferno, Florencia, Le Monnier, 1967.

— «Indovini», en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, 3, pp. 426-427.

PENNA, Mario, «Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*», *Revista de la Universidad de Madrid*, 14, 1965, pp. 81-127.

PÉREZ, Joseph, *Historia de la brujería en España*, Madrid, Espasa, 2010.

PROCACCIOLI, Paolo, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra la Comedia di Cristoforo Landino*, Florencia, Olschki, 1989.

Recio, Roxana, «Landino y Fernández de Villegas: análisis de una traducción del *Infierno* de Dante», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 10, 1999, pp. 25-39.

Rodríguez Velasco, Jesús, «La biblioteca y los márgenes. Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo XV en Castilla», *Ehumanista. Journal of IberianStudies*, 1, 2001, pp. 119-134.

Russell, Peter, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985.

Sánchez García, Encarnación y Roberto Mondola, «Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della *Comedía*», en *Lectura Dantis 2002-2009*, ed. Anna Cerbo, Nápoles, L'Orientale, 2011, IV, pp. 1387-1415.

Santoro, Mario, «Cristoforo Landino e il volgare», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 131, 1954, pp. 501-547.

Thompson, David: «Landino's life of Dante», *Dante Studies*, 88, 1970, pp. 119-127.

La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro

Alberto Montaner Frutos
Universidad de Zaragoza[1]

I. Sobre lo oculto, el ocultismo y el esoterismo

El alcance que hoy se da comúnmente al ámbito conocido como ocultismo, esoterismo o ciencias ocultas coincide en líneas generales con el que se establece a lo largo del siglo XIX, según queda recogido minuciosamente en el subtítulo del *Dictionnaire des sciences occultes* publicado por el abate Migne antes de mediar la centuria[2]:

> [à] savoir, de aéromancie, alchimie, alectriomancie, aleuromancie, alfridarie, algomanencie, alomanie, alopécie, alphitomancie, amnionianie, anthropomancie, apantohancie, arithmancie, armomancie, aspidomancie, astragalomancie, bascanie, bélomancie, bibliomancie, botanomancie, bouzanthrophie, brizomancie, cabalomancie capnomancie, cartomancie, catroptomancie, causimomancie, céphalonomancie, céraunoscopie,

1 El presente trabajo se enmarca en las investigaciones de los Proyectos del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32231, y FFI2015-64050 *MEHHRLYN*.

2 Se trata del mismo Jacques-Paul Migne editor de la celebérrima *Patrologia Latina* y de otras obras relacionadas con las disciplinas eclesiásticas y la formación del clero. En este caso, los 2 vols. del *Dictionnaire des sciences occultes*, Paris, chez l'Éditeur, 1846-1848, constituyen los tomos 48 y 49 de la *Encyclopédie théologique ou Série de dictionnaires sur chaque branche de la science religieuse*. La portada señala que la obra ha sido «publié par M. l'abbé Migne», pero no indica que sea obra suya. Según el catálogo de la Bibliothèque Nationale de France, ‹http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33497017r› (consultado el 23.10.2015), el verdadero responsable del diccionario sería Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy, autor del no menos conocido *Dictionnaire infernal*, 3.ª ed., Paris, Pail Mellier; Lyon, Guyot, 1844. No hay duda al respecto; el más mínimo cotejo revela que el texto ofrecido por Migne es literalmente el de la tercera edición de la obra de Collin de Plancy, aparecida dos años antes.

> céromancie, chimie, chiromancie, clédonismancie, cleïdomancie, cléromancie, cosquinomancie, cistalomancie, critomancie, cromniomancie, cynanthropie, dactylomancie, daphnomancie, démonocratie, démonographie, démonomancie, engastrimisme, fantasmagorie, fatalisme, garosmancie, géloscopie, gématrie, géomancie, gyromancie, hépatoscopie, hippomancie, hydromancie, ichthyomancie, illuminisme, lampadomancie, lécanomancie, libanomancie, lithiomancie, lycanthropie, lysimaghie, magie, magnétisme, margaritomancie, matrimonancie, mécanemancie, mégalanthropogénie, métoposcopie, mimique, monarchie infernale, myomancie, nayrancie, nécromancie, nigromancie, oculomancie, œnonomancie, ololygomancie, omomancie, omphalomancie, oneyrocritique, onomancie, onychomancie, oomancie, ophiomancie, ophthalmoscopie, ordalie, ornithobiancie, ovinomancie, palingénésie, palmoscopie, parthenomancie, pégomancie, petchimancie, peltimancie, pharmacie, phrénologie, phyllorhodomancie, physiognomonie, pierre philosophale, pyromancie, rabdomancie, rhapsodomancie, sciamancie, sexomancie, sidéromancie, sonambulisme, spodomantie stéganographie, sternomancie, stoichéomancie, stolisomancie, superstitions, sycomansie, sympathie, taciturnamancie, taupomancie, téphramancie, tératoscopie, thalmudancie, théomancie, théurgie, thurifumie, tiromancie, urotopégnie, utéséture, vampirisme, ventriloquie, visiomancie, xylomancie, zairagie; […] et des choses qui tiennent aux apparitions, aux divinations, à la magie, au commerce de l'enfer, aux démons, aux sorciers, aux sciences occultes, aux grimoires, à la cabale, aux esprits élémentaires, au grand œuvre, aux prodiges, aux erreurs, aux préjugés, aux impostures, aux arts des Bohémiens, aux superstitions diverses, aux contes populaires, aux pronostics, et généralement à toutes les fausses croyances merveilleuses, surprenantes, mystérieuses ou surnaturelles.

De forma más concisa, pero con algunas innovaciones, ofrece un elenco similar la portada de un volumen parisino firmado por «Un initié», titulado *Mystères des sciences occultes* y aparecido en 1894,[3] cuyo subtítulo acoge la siguiente relación de las mismas:

3 *Mystères des sciences occultes* par un initié, Paris, Librairie Illustrée, [1894]. El volumen carece de fecha; adopto la asignada (según datos del depósito legal) por el ca-

> Physiognomonie – phrénologie – chiromancie – graphologie – divination naturelle et artificielle – organes de la divination – astrologie – divination par les songes – arts divinatoires – divination par les signes – cartomancie – calcul des probabilités – cryptographie – lois des sciences occultes – unité dans la nature – alchimie – hypnotisme – magnétisme – télépathie – spiritisme – force psychique – magie – sorcellerie – principes fondamentaux des sciences occultes.

Sorprende quizá, desde el punto de vista actual, la inclusión del cálculo de probabilidades, pero es algo coherente con las pretensiones cientificistas, aunque antimaterialistas, del anónimo iniciado[4], que le permite agruparlo con el resto de las artes adivinatorias, de las cuales, a su juicio, «unes sont inattaquables, les autres frauduleuses»[5]. Al margen de este y otros pocos casos de aparición posterior (como la grafología o la frenología) y de las manifestaciones que hoy se agruparían bajo el marbete de parapsicología, las demás prácticas citadas en las portadas de ambas obras eran conocidas y cultivadas durante la Edad Moderna. Sin embargo, la amalgama de todas ellas bajo ese común paraguas de *ocultismo* es básicamente anacrónica, pese a contar con el notable antecedente del *De occulta philosophia* (1533) de Agrippa von Nettesheim. Con todo, ni siquiera aquí se incorporan aspectos como la *diuinatio uulgaris*, que dicho autor considera mera superstición (como se verá luego) y mucho menos la brujería o el satanismo, que sí se integran en la actual vulgata del ocultismo. Paradójicamente, son los tratados censorios (en particular las enciclopédicas *Disquisitiones magicæ* de Martín

---

tálogo de la Bibliothèque Nationale de France, véase ‹http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33497017r› (cons. el 12.02.2015).

4 Según manifiesta ya en el prefacio: «il ne faut pas s'y tromper, les sciences dites occultes n'ont rien de surnaturel. Elles reposent sur des bases aussi stables que la physique ou les mathématiques. […] En un mot, la science moderne, malgré l'influence matérialiste de l'Université, évolue évidemment vers des théories plus mûres» (*Mystères des sciences occultes*, p. v).

5 *Mystères des sciences occultes*, p. vi. Más adelante descarta como *illusoires* ciertas técnicas adivinatorias, como la cartomancia, mientras que admite otras, como la astrología, junto a la que sitúa «[le] calcul des probabilités, [avec le quel] nous rentrons dans le domaine des sciences sérieuses» (p. vii), pese a lo cual declara que «Nous les avons toutes [*sc.* les sciences do divination] exposées franchement, sans parti pris» (p. vi). Tal actitud no era ni es la más frecuente en este ámbito, en el que priman el mero sincretismo y la credulidad.

del Río) los que más se acercan, en su amplitud condenatoria, al campo que hoy suele delimitarse como ocultista o esotérico. Esto apoya a Hanegraaf cuando defiende que el de ocultismo es un concepto nacido *ex contrario*, aunque, a mi juicio, su surgimiento no puede reducirse a este factor, como dicho autor pretende:

> The reification mainly by Protestant and Enlightenment authors of «Hermeticism» as a coherent counterculture of superstition and unreason, followed by its exclusion from acceptable discourse, forced its sympathizers to adopt similar strategies. From the 18th century on and throughout the 19th, as a by-product of secularization and the disenchantment of the world, one sees them engaged in attempts at construing their own identity by means of the "invention of tradition": essentially adopting the Protestant and Enlightenment concept of a hermetic or magical counterculture, they sought to defend it as based upon a superior worldview with ancient roots, and opposed to religious dogmatism and narrow-minded rationalism[6].

Esta situación revela ya hasta qué punto resulta anacrónico hablar, para el Siglo de Oro, de un conjunto de prácticas o disciplinas que poseerían algún tipo de unidad, debida ya a una comunidad de creencias en cualidades o fuerzas ocultas, ya a unas parejas condiciones de transmisión por medio de la ocultación. En este terreno, como subraya el mismo Hanegraaf, «It is of particular importance to distinguish between the original adjective "occult", and the substantive "occultism" that made its first appearance in the 19th century»[7]. En efecto, la creencia en ciertos elementos o principios ocultos, procedente de doctrinas antiguas y medievales, sí es habitual en los siglos XVI y XVII, pero la idea de una suerte de metadisciplina tradicional que reúne sus diversas corrientes es completamente ajena a los planteamientos coetáneos, siendo dicho objetivo justamente una novedad de quienes, como el citado Agrippa,

---

6 Wouter J. HANEGRAAFF, «Introduction», en *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden, Brill, 2006, p. x. Véase mi crítica parcial a este planteamiento en Alberto MONTANER, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 633-634.

7 Wouter J. HANEGRAAFF, «Occult/Occultism», en *Dictionary of Gnosis*, p. 884*b*.

el P. Athanasius Kircher SJ o, en España, su correligionario el P. Juan Eusebio Nieremberg SJ[8], intentaron producir la gran síntesis de una «filosofía oculta» cuya relación con el ocultismo elaborado en el siglo XIX se reduce a que este se inspira parcialmente en aquella.

Para comprender mejor las formas y diversidad de las creencias mágicas de la Edad Moderna y su posible encaje en el posterior paradigma ocultista es preciso pasar revista a las distintas modalidades de magia o afines presentes durante dicho período, a partir de su relación con la categoría de lo oculto, desglosada, como queda dicho, en tres aspectos diferentes: las cualidades ocultas, las fuerzas ocultas y la transmisión oculta o clandestina[9]. De ellos, los dos primeros pueden estar interrelacionados, mientras que el tercero es, de hecho, independiente, puesto que se sitúa en otro plano. Cualidades o propiedades ocultas se consideraban aquellas que, sin ser apreciables por los sentidos, pueden ser observables por sus consecuencias, como el magnetismo, el influjo astral o las virtudes curativas de determinados animales o plantas, así como las de amuletos y talismanes[10]. Fuerzas ocultas serían, frente a las que operan de modo natural o

8 Autor cuyas obras *Oculta filosofía* y *Curiosa y oculta filosofía* son desconocidas de los historiadores del ocultismo y afines, como es habitual cuando se trata de la producción hispánica. Ni él ni Martín de Castañega, Pedro Ciruelo, Francisco de Vitoria, Benito Pereira o, al menos, Martín del Río, aparecen citados en el *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, dirigido por Jean Servier, Paris, PUF, 1998, mientras que en el monumental *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, coordinado por el citado Hanegraaff, Leiden, Brill, 2006, solo aparecen mencionados de pasada el maestro Ciruelo (p. 134) y el P. del Río (pp. 469 y 612).

9 Se ocupa de los dos primeros Hanegraaff, «Occult/Occultism», pp. 884*b*-886*b*, pero no del tercero, pese a ser uno de los elementos fundamentales con los que el propio ocultismo se caracteriza a sí mismo, como puede verse en Montaner, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 630-634. El mismo Hanegraaff, «Esotericism», en *Dictionary of Gnosis*, p. 337*b*, vincula la idea de *secrecy* solo al esoterismo, tomado en el sentido que se explicará ahora.

10 Hanegraaff, «Occult/Occultism», p. 885*a*, considera que «Although their effects could be observed in nature and found out by experimental means, occult qualities could not be understood or explained according to the canons of logic and natural philosophy», pero esto no es exacto, puesto que la filosofía natural de la época incorporaba nociones como las de *harmonia mundi* o *sympathia rerum* que permitían entender este tipo de fenómenos en el seno de la cosmovisión vigente. El mismo autor señala, de hecho, cómo santo Tomás de Aquino procura explicar esas cualidades en términos aristotélicos en su tratado *De operationibus occultis naturæ*, en *Corpus Thomisticum*, 2011 (‹http://www.corpusthomisticum.org/opo.html›) en el que distingue lo que corresponde a «actiones [quæ] sunt naturales, utpote ex principiis intrinsecis procedentes» de otras como los talismanes astrológicos y los ensalmos: «Hæ igitur ac-

físico (aunque sea de modo inaprehensible, como en las cualidades ocultas), las que apelan al ámbito preternatural o metafísico, es decir, las de naturaleza espiritual o bien, según una noción introducida en el siglo XIX, psíquicas[11], mientras que el ocultismo actual tiende a referirse a *energía(s)* de condición muy difusa. En la época que nos ocupa, no se utilizaba directamente esta categoría, sino que se hablaba de la intervención de inteligencias o sustancias segundas, es decir, las de naturaleza angélica, ya fuesen en estado de exaltación o de caída (caso en el cual se estaría ante una actuación diabólica)[12]. Finalmente, la ocultación implica la clandestinidad en el aprendizaje, fundamentalmente por suponerse que las ciencias ocultas eran objeto generalizado de persecución, por su carácter contracultural, si bien a veces se hace hincapié en la necesidad de una preparación de tipo iniciático para acceder al saber oculto.

Por otro lado, si no se hace de *esoterismo* un sinónimo de *ocultismo*, sino que se vincula a la relación prístina de *esōterikós* con lo filosófico-teosófico, entonces resulta útil para designar una forma de pensamiento caracterizada por los siguientes principios[13]: por un lado, la creencia en un sistema de correspondencias o de interdependencia universal, que abarca lo visible y lo invisible (sin que sea cierta la recíproca, es decir, la creencia en este tipo de relaciones no implica por sí sola la adscripción al esoterismo); por otro, el hilozoísmo o concepción vitalista (animista, si se quiere) de la materia o bien, hipostasiada, de la Naturaleza, por causas inmanentes o trascendentes (de tipo emanatista o panteísta) y, como elemento absolutamente característico, la búsqueda de la transmutación interior del adepto al esoterismo, es decir, la efectuada en términos anímicos o espirituales, la cual supondría su renacimiento interior y su religamiento a la divinidad. Al igual que en el ocultismo genérico, aquí desempeña un gran papel desde dentro de la propia doctrina (aun-

---

tiones quæ per huiusmodi uerba fiunt, uel per quascumque imagines uel sculpturas, uel quæcumque alia huiusmodi, non sunt naturales, utpote non procedentes a uirtute intrinseca, sed sunt empericæ; et ad superstitionem pertinentes». Se sientan aquí las bases de lo que será la posterior distinción entre magia natural y magia diabólica (sobre la que volveré luego).

11 Tal y como veíamos ya en el precitado subtítulo de *Mystères des sciences occultes*.

12 MONTANER, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 688-689, 714 y 787-788.

13 Se trata del modelo de Antoine FAIVRE, *Access to Western Esotericism*, Albany, SUNY Press, 1994, adoptado también por HANEGRAAFF, «Occult/Occultism», pp. 339*b*-340*a*, y MONTANER, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 788-792.

que no resulte, en términos conceptuales, más que un elemento complementario) el énfasis puesto en la transmisión secreta directamente de maestro a discípulo y en el carácter iniciático de la misma, si bien en este caso no tanto por la supuesta persecución sufrida como por la sublimidad del contenido enseñado, que exigiría la pureza anímica del iniciado. La combinación de transmutación interior e iniciación revela que el modo cabalmente «esotérico» de adquisición del conocimiento supremo no es el aprendizaje (que más bien crea las condiciones de la misma), sino una forma de iluminación gnóstica.

Finalmente, conviene aclarar qué cabe entender de modo genérico por *magia*, algo que a su vez se relaciona con la cuestión de las cualidades y fuerzas ocultas. La magia constituye una proyección operativa del pensamiento mítico-simbólico cuya base es la creencia en la eficacia generalizada, aunque no indiscriminada, de las acciones a distancia, en virtud de la cual (si aplica poderes mágicos) o por medio de la cual (si practica artes mágicas) el mago aspira a imponer su voluntad en su entorno (sobre toda clase de seres, desde los espíritus a los minerales) o a su entorno (sobre fenómenos atmosféricos, ciclos de fertilidad u otros procesos naturales).[14] Esas acciones a distancia suelen atribuirse a la acción de propiedades y fuerzas ocultas, pero no necesariamente. Lo más frecuente es que se basen en la idea difusa de un sistema de correspondencias o de empatía entre los componentes del universo y, en todo caso, la magia ha prestado históricamente mayor relevancia a la praxis que a la teoría. Aquella se rige normalmente por tres principios básicos: lo semejante produce lo semejante (principio de simpatía o semejanza), una cosa actúa sobre su opuesta (principio de antipatía o contraste) y las cosas que estuvieron en contacto se influyen mutuamente a distancia (principio de contigüidad o de contagio). Según el principio de semejanza, se puede provocar un efecto con la simple imitación de su causa. Según el principio de contraste, se puede actuar sobre una cosa aplicando la que se le considera contraria u operando sobre ella. Según el principio de contigüidad, aquello que se realice a un objeto afectará a la persona, animal o cosa con la que este mantuvo contacto o del que formó parte[15].

---

14 Para una justificación detallada de este planteamiento, véase Alberto Montaner y Eva Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, Portentos y Demonios*, pp. 33-184.

15 Marcel Mauss y Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, [1902-1903], reed. digital por Jean-Marie Tremblay, en *Les classiques des sciences*

Pertrechados con estas herramientas conceptuales, podemos abordar la revisión de las distintas formas con las que se presentan en el Siglo de Oro las principales manifestaciones de lo que hoy se engloba como ocultismo. Comenzaré por las distintas variedades de magia, en orden diastrático creciente, y luego me referiré brevemente a dos de las que hoy se consideran ciencias ocultas prototípicas, la astrología y la alquimia.

II. La brujería[16]

De todas las manifestaciones aquí abordadas, sin duda, la más compleja de analizar, por muchas razones, es la brujería. No es el menor de sus problemas el que no sea una actividad mágica como las demás o, para ser exactos, que no sea una actividad en absoluto. En efecto, la brujería ni se hace ni se practica; la brujería ocurre o, más precisamente, se padece.

---

sociales, Université du Québec à Chicoutimi, 2002 (‹http://tinyurl.com/nja8fyu›), pp. 44 y 53. El primero y el tercero de estos principios o «leyes» los había identificado ya James G. Frazer, *The Golden Bough* [1922], ed. Robert Fraser, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 26-28.

16 De la ingente producción sobre la brujería selecciono solo aquellos trabajos en los que se podrá encontrar de forma más clara el fundamento documental y doctrinal de la caracterización que hago en este apartado: Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966, y *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Taurus, 1967; Richard Kieckhefer, *European Witch Trials: Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1976; Ángel Gari, «Los aquelarres en Aragón según los documentos y la tradición oral», *Temas de Antropología Aragonesa*, 4, 1993, pp. 241-261.; María Tausiet, *Ponzoña en los ojos: Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI* y «Healing Virtue: *Saludadores* versus Witches in Early Modern Spain»; Colette Arnould, *Histoire de la sorcellerie*; Hans Peter Broedel, *The* Malleus Maleficarum *and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief*; María Tausiet y James S. Amelang (ed.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004; Pau Castell, «"Wine vat witches suffocate children": The Mythical Components of the Iberian Witch», *eHumanista*, 26, 2014 (‹http://tinyurl.com/paglu4w›), pp. 170-195; Alberto Montaner, «El paradigma satánico de la brujería o el diablo como recurso epistémico», *e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, 26, 2014 (‹http://tinyurl.com/n7kl74x›), pp. 116-132; Montaner y Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos»; Alberto Montaner y María Tausiet, «"Ojos ayrados": Poética y retórica de la brujería», en *Señales, Portentos y Demonios*, pp. 277-350. Téngase también en cuenta el estimable trabajo de conjunto de Jeffrey B. Russell, *Historia de la brujería: Hechiceros, herejes y paganos* [1ª ed. ingl. 1980], Barcelona, Paidós, 1998, que, sin embargo, resulta en algunos puntos problemático.

Para comprender esta situación hay que tener en cuenta que, históricamente, se ha creído en dos clases de bruja, la tradicional y la teologal, y solo en el caso de esta última (al menos por lo que hace a la península Ibérica) constituye un elemento fundamental la junta de brujas o aquelarre, que es el único elemento que podría contar con algún tipo de base factual. Tanto en un caso como en otro se dan también brujos, aunque su número es mucho menor, si bien a veces se les atribuyen casos muy sonados, como sucedió con Pedro de Arruebo y las espiritadas o posesas del valle de Tena, en el Pirineo oscense[17].

De la bruja tradicional se sabe poco, porque la mayor parte de las noticias que se tienen sobre el fenómeno corresponden al momento en que se ha formalizado ya el modelo de la bruja teologal y entonces resulta difícil deslindar qué procede de las creencias preexistentes y qué de la elaboración canónico-teológica. No obstante, si se tienen en cuenta algunos datos previos, como el ofrecido en 1316 por Martín Pérez en su *Libro de las confesiones*, III, 44, pp. 583-584; determinados elementos de transmisión folclórica, como la lexía *chupado (de brujas)*, y las coincidencias recurrentes en las deposiciones más espontáneas (es decir, no condicionadas por las preguntas de los magistrados) de los acusadores, los testigos e incluso los reos en los procesos por brujería, es posible reconstruir los rasgos fundamentales de esta bruja anterior a su satanización.

Se trata de una bruja que lo es por sí misma, no por haber realizado un pacto diabólico ni haber aprendido arte mágica alguna. Su capacidad se debe a poderes congénitos que derivan de su propia maldad y le permiten actuar a distancia solo con desearle daño a alguien o incluso simplemente como proyección (inconsciente, diríamos hoy) de su intrínseca malignidad. Se producen así el aojamiento y otros maleficios, como las tempestades (pero no suele asociársela a la sequía). Sin embargo, esta bruja también puede y debe actuar por contacto directo, pues es una chupasangres, especialmente de niños, para lo cual se transforma en un ave nocturna que entra y sale de las casas por los agujeros, sobre todo por el hueco de la chimenea. Además, al igual que el antiguo *incubus*, causaba pesadillas. Al parecer, la bruja tradicional

17 Véanse Ángel Gari, *Brujería e inquisición en el Alto Aragón en la primera mitad del siglo XVII*, Zaragoza, DGA, 1991, pp. 49-51 187-191, 236-237, 280-300 y 366-391, y María Tausiet, «La batalla del bien y el mal: *Patrocinio de ángeles y combate de demonios*», *Hispania Sacra*, 61.123, enero-junio 2009, pp. 129 y 131.

hispánica podía acudir también a juntas o ayuntamientos de brujas, en parajes alejados y a menudo escabrosos, donde celebraba con sus congéneres unas fiestas de tipo carnavalesco a las que no asiste ningún tipo de demonio. No obstante, aquí resulta muy difícil separar las creencias antiguas del influjo del conventículo satánico imaginado por los tratadistas doctrinales.

El problema al que estos se enfrentan, una vez que (tras largo tiempo de rechazo e incredulidad) deciden dar crédito a las acusaciones de brujería, es justificar el poder atribuido a las brujas y ocasionales brujos. De ahí que, de los rasgos tradicionales, fundamentalmente su condición maléfica, infanticida y voladora, destaquen este último, pero no por sí mismo, sino para vincularlo al sabbat o aquelarre, que ahora adquiere componentes de rito de sumisión vasallática al diablo y, en ocasiones, de misa negra. El resultado es una nueva bruja que, en términos teológicos, es demonólatra y, por tanto, herética. El primer aspecto posee suma importancia teórica: es su pacto diabólico el que permite explicar la eficacia de sus maleficios; el segundo la tiene práctica: al ser herejes, su persecución incumbe al tribunal del Santo Oficio por vía de inquisición[18].

Si se prescinde de la preeminencia otorgada al conventículo de la bruja teologal, sin olvidar que la reunión de brujas y brujos era una creencia preexistente, pero tan imaginaria como sus propios integrantes, puede resolverse la polémica entre quienes defienden que, si el sabbat carece de una base factual, la brujería es una mera construcción doctrinal, y quienes postulan que sí la posee y que, por tanto, la brujería surge de la satanización (con fines represivos) de esas prácticas anteriores, reliquias de cultos atávicos. Como acabamos de ver, las dos posturas tienen su parte de razón, aunque en su base resultan igualmente erróneas. La brujería, desde luego, carece de una base factual, pero no es una invención de juristas y teólogos, sino que surge, en su forma teologal, de un intento de dar respuesta razonada a las creencias y a los miedos, a veces acuciantes, de los que acusaban a sus convecinos de diversos maleficios. Para ello, en efecto, satanizan las juntas de brujas (con fines no solo persecutorios, sino también cognitivos), pero se trata de la reelaboración de una creencia previa, no de la estigmatización

18 Téngase en cuenta, no obstante, que, pese a lo que suele creerse, el mayor número de procesos por brujería, tanto en España como en el resto de Europa, se llevó a cabo ante la justicia civil y no ante la religiosa.

de unas prácticas concretas (al menos en la generalidad de los casos). Dicho en términos conceptualmente más precisos, la brujería constituye un fenómeno no verídico, en tanto que carece de una base empírica en el registro factual o evenemencial, pero sí auténtico, en cuanto que posee un fundamento en el registro vivencial y emocional[19]. En suma, la bruja teologal es ciertamente una construcción doctrinal, pero no es en absoluto una invención de los tratadistas, sino que posee una base, salvo que esta no se halla en personajes reales, sino en un arquetipo del imaginario colectivo.

Esto se comprueba al situar a la bruja en su propia genealogía, que es la de unos seres nocturnos y voladores que provocaban la consunción (por vampirismo u otro medio) de los seres humanos, especialmente niños y jóvenes. Se trata de una creencia ancestral, documentada ya en el espíritu maligno (posiblemente vinculado al viento) que recibe en sumerio y acadio el nombre de *lilû* (en su versión masculina) y *lilītu* o *ardat-lilî* (en la femenina), de donde deriva la *lîlîṯ* judaica[20]. A este mismo modelo pertenecen las *lamiæ* y *striges* grecorromanas, no siendo casual que en diversas lenguas europeas el nombre de la bruja proceda, precisamente, del singular del segundo, *striga*; así el rumano *strigă*, el italiano *strega*, el logudorés *istria*, el veneciano *striga* (con un derivado *strigetso* 'brujería'), el francés antiguo *estrie*, el portugués *estria* y el castellano y asturiano medievales *estría*[21]. Estos seres míticos eran antiguamente figurados como una suerte de aves, en la línea de las arpías, pero ya en el *Satiricón* de Petronio (caps. 63-64) se presenta a las *striges* raptadoras y devoradoras de niños como *mulieres plussciæ* o 'mujeres

19 Para estos conceptos, de inspiración sartriana, véase Alberto Montaner, «Historicidad medieval y protomoderna: lo auténtico sobre lo verídico», *e-Spania*, 19, octobre 2014, ‹http://e-spania.revues.org/24054›.

20 Jeremy Black y Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, London, British Museum, 1992, p. 118.

21 Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 3.ª ed. rev., Heidelberg, Carl Winter, 1935, n.º 8308; las voces castellana y asturiana, ausentes de los repertorios etimológicos, se documentan en textos de los siglos XIV y XV; *vid.*, respectivamente, Castell, «"Wine vat witches suffocate children"…», p. 173 (cuyo comentario exige algunas precisiones filológicas), y Carlos Rico-Avello, «La brujería en Asturias», en *Brujología: Congreso de San Sebastián: Ponencias y comunicaciones.* Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975, p. 126.

22 Este es también el sentido etimológico de las voces eslavas para 'bruja': *ved'ma* en ruso, *vid'ma* en ucraniano, *vedz'ma* en bielorruso, *wiedźma* en polaco, *vědma* en

sagaces' (literalmente, 'que conocen más')[22]. Esta personalización será la que lleve de la *strix* a la bruja tradicional (que retiene su condición de ave, aunque sea metamorfoseada), mientras que su posterior satanización dará lugar a la bruja teologal.

Si la situación de la brujería dentro del panorama mágico ya resulta excéntrica, por apelar a poderes innatos o, al menos, endógenos, y no a conocimientos adquiridos, aún más vaga resulta su vinculación con lo oculto, pese a que la bruja teologal haya sido, precisamente, uno de los prototipos de «ocultista» en el sentido decimonónico del término, debido en muy buena parte al retrato romántico hecho por Jules Michelet en *La sorcière*, de 1862. Esto ocurre porque la bruja tradicional no emplea elementos externos a los que se pueda atribuir propiedades ocultas ni apela a ninguna fuerza oculta que no sean sus propios poderes mágicos, aunque es muy dudoso que en su contexto original estos se hubiesen considerado de este modo. Dado que esos poderes eran consustanciales a su condición de bruja, concebirlos como un elemento oculto, cuando para sus acusadores eran algo patente, resultaría, cuando menos, paradójico. En cuanto a su ocultación, no tiene nada que ver con el deseo de preservar la integridad de unos conocimientos que resultan ajenos a la brujería ni de preservar una hermandad secreta, sino que es la propia de cualquier malhechor o forajido, cuyo étimo es, recuérdese, *fora exido* 'salido afuera' (del lugar poblado). Esto sin contar que, puesto que en realidad no había brujas, a estas, al menos en su vertiente vampírica, solo se les podía atribuir una actuación a escondidas.

En cuanto a la bruja teologal, sí podía recurrir a determinados productos, especialmente en el caso del ungüento que le permitía el vuelo nocturno[23], elemento que podría tener antecedentes en las creencias tradicionales sobre la brujería, aunque más bien parece proceder de la otra corriente que confluye con ellas para conformar la brujería teologal,

---

checo, *vedz'ma* en búlgaro, literalmente 'sabedora, conocedora', como deverbal del eslavo antiguo **vědati* ~ **věděti* 'saber, conocer'; véanse Max VASMER, *Ètimologičeskij slovar' rússkogo jazyká*, Moskvá, Progress, 1964-1973, vol. I, p. 285, y O. S. MEL'NYČUK *et alii*, *Etymolohičnyj slovnyk ukrajins'koji movy*, Kyjiv, Naúkova dumka, 1982-2012, vol. I, p. 413.

23 Sobre el *modus et usus unguenti ex pueri corpore confecti*, véase Martín DEL RÍO, *Disquisitiones magicæ* [1599, ed. rev. 1606], Lugduni, apud Ioannem Pillehotte, 1608, lib. II, q. 16, p. 90*b*, y q. 24, p. 109*a*. También se les atribuía confeccionar conjuros para la *immissio tempestatis*; véase *Señales, Portentos y Demonios*, pp. 932-933.

la cual deriva de determinadas prácticas de raigambre, al parecer, chamánica u otros casos de estado de trance[24]. Sin embargo, aquí no podía apelarse a las virtudes ocultas de sus ingredientes, pues, como señalaba el maestro Ciruelo, estos carecían de eficacia natural para producir tales efectos:

> También las cosas que hazen las bruxas o xorguinas son tan maravillosas que no se puede dar razón dellas por causas naturales, que algunas dellas se untan con unos ungüentos y dizen ciertas palabras y saltan por la chimenea del hogar, o por una ventana, y van por el ayre y, en breve tiempo, van a tierras muy lexos y tornan presto, diziendo las cosas que allá passan[25].

En consecuencia, solo quedaba como explicación la intervención diabólica, la cual resulta homóloga de las «fuerzas ocultas» a las que apelará el ocultismo posterior, pero que, como queda dicho, en la época no se conceptualizaban de ese modo, porque todo el mundo conocía el poder del demonio. Finalmente, la bruja teologal sí hace de la ocultación un rasgo constitutivo, pues de ella dependería la preservación de la secta satánica que, al creer de los tratadistas, formaban los brujos. Para el ingreso en la misma era preciso pasar por el rito iniciático de la infeudación vasallática al demonio, por medio del beso nefando y otras ceremonias, pese a lo cual no se da ningún componente iluminativo, ni siquiera una infusión de poderes mágicos, pues la bruja teologal nunca actúa por sus propias fuerzas, sino de forma mediata, como secuaz del diablo. Ahora bien, una vez reinterpretado el sabbat por autores como

---

24 Se trata de fenómenos bien estudiados por Carlo Ginzburg, *Storia notturna: Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, pero con conclusiones problemáticas respecto del fenómeno de la brujería.

25 Pedro Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003, I, II, p. 60. Obviamente, si en lugar de un vuelo real se trataba de una alucinación, el ungüento sí era capaz de provocarla.

26 Su fantasiosa reconstrucción de su estadio primitivo es la siguiente: «Ses nocturnes sabbats ne sont qu'un reste léger de paganisme. Il honore, craint la Lune qui influe sur les biens de la terre. Les vieilles lui sont dévotes et brûlent de petites chandelles pour *Dianom* (Diane-Lune-Hécate). Toujours le lupercale poursuit les femmes et les enfants, sous un masque, il est vrai, le noir visage du revenant Hallequin (Arlequin). On fête exactement la *perviligium* [*sic pro* "le *pervigilium*"] *Veneris* (au 1er mai). On tue à la Saint-Jean le bouc de Priape-Bacchus Sabasius, pour célébrer les Sabasies. Nulle

Michelet en términos de pervivencia de un rito naturalista pagano[26], es cuando ese conventículo imaginario se considera un equivalente y, al mismo tiempo, un precedente de los rituales iniciáticos de las sociedades secretas como la masonería. De ahí la reconsideración del aquelarre en unos términos ocultistas e incluso esotéricos que a su formulación doctrinal de los siglos XVI y XVII le resultan completamente ajenos.

III. La hechicería[27]

Frente a la brujería, que es ante todo un fenómeno de representación, la hechicería lo es de actuación, como revela el étimo mismo de *hechizo*, el latín *factīcĭus* ~ *factītĭus* 'artificial, producto del arte y no de la naturaleza', deverbal de *facio* 'hacer'. Así, frente a la bruja, que es pura malignidad, la hechicera puede actuar (mágicamente o no) de forma benéfica o maléfica, según los casos, y si bien el derecho canónico condenaba todas sus actividades como supersticiosas, el civil solo penaba las que actuaban en perjuicio de terceros:

> Eorum est scientia punienda et seuerissimis merito legibus uindicanda, qui magicis adcincti artibus aut contra salutem hominum moliti aut pudicos animos ad libidinem deflexisse detegentur. Nullis uero criminationibus implicanda sunt remedia humanis quæsita corporibus aut in agrestibus locis innocenter adhibita suffragia, ne maturis uindemiis metuerentur imbres aut ruentis grandinis lapidatione quaterentur, quibus non cuiusque salus aut æstimatio læderetur, sed quo-

dérision dans tout cela. C'est un innocent carnaval du serf» (Michelet, *La sorcière*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 140).

27 Para la hechicería me baso eminentemente en Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC, 1942; María Tausiet, *Abracadabra Omnipotens: Magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*, Madrid, Siglo XXI, 2007; Rafael Martín Soto, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada*, Málaga, Arguval, 2000, y *Magia y vida cotidiana: Andalucía, siglos XVI-XVII*, Sevilla, Renacimiento, 2008; Eva Lara, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010, y «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura española del siglo XVI: ¿De la hechicera *venida a más* al mago *venido a menos*?», en *Señales, Portentos y Demonios*, pp. 367-432.

> rum proficerent actus, ne diuina munera et labores hominum sternerentur[28].

Esta disposición es adaptada así por la legislación alfonsí:

> Acusar puede cada uno del pueblo delante el judgador a los agoreros, e a los sorteros, e a los otros baratadores [= 'embaucadores'] de que fablamos en las leyes deste título. E si les fuere provado por testigos, o por conocencia dellos mismos, que fazen e obran contra nuestro defendimiento alguno de los yerros sobredichos, deven morir por ende. E los que los encubrieren en sus casas a sabiendas deven ser hechados de nuestra tierra por siempre. Pero los que fiziessen encantamiento o otras cosas con entención buena, assí como sacar demonios de los cuerpos de los omes o para desligar a los que fuessen marido e muger que no pudiessen convenir, o para desatar nuve que echasse granizo, o niebla, porque non corrompiesse los frutos, o para matar lagosta o pulgón que daña el pan [= 'trigo; cereal'] o las viñas, o por alguna otra razón provechosa semejante destas, non deve aver pena, ante dezimos que deve recebir gualardón por ello[29].

El caso es que la hechicería no apelaba solo a la magia. Entre sus actividades destacaban la curandería y la partería, para la que se aplicaban remedios tradicionales (dentro de lo que hoy suele conocerse como etnomedicina), con una farmacopea a menudo de base herbolaria (incluidos venenos), pero también mediante el uso de determinadas fórmulas mágicas, normalmente en forma de ensalmos: «cierto modo de curar con oraciones, unas veces solas, otras aplicando juntamente algunos remedios»[30]. Otra especialidad suya era la magia profiláctica, en

---

28 *Codex Iustinianus*, 9.18.4, en *Corpus Iuris Ciuilis*, ed. Paul Krueger *et alii*, Berlin, Weidmann, 1872-1895, vol. II, p. 380*a*. Este precepto fue objeto de duras críticas desde la perspectiva canónico-teológica; véase Del Río, *Disquisitiones magicæ*, III, Pte. I, q. 3, sect. 2, p.193*a-b*; III, Pte. II, q. 4, sect. 8, p. 239*a-b*; IV, Pte. IV, q. 5, sect. 2, 334*a*, y V, app. I, p. 426*a*.

29 *Partidas* (= *Las Siete Partidas del sabio rey don Alonso*, glosadas por el licenciado Gregorio López, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1555, 7 vols.), VII, XXIII, 3.

30 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. dir. por Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2006, p. 789*a*.

forma de amuletos o talismanes[31]: «Dijéronse ensalmos porque de ordinario usan de versos del *Psalterio*, y dellos con las letras iniciativas de letra por verso o por parte hacen unas sortijas, para diversas enfermedades»[32]. No menos importancia revestían la magia amatoria (tanto atractiva como repulsiva) y la adivinatoria (sobre la que volveré en el apartado IV). También podían, como queda dicho, emplear sus artes de forma maléfica, para causar daño a determinadas personas o a sus pertenencias, mediante prácticas semejantes a las usadas por el vudú, como señala otro pasaje del mismo Covarrubias, esta vez como epigrama de uno de sus emblemas:

> Suele la mala vieja hechizera,
> A vezes, con favor del enemigo,
> Clavar con ira el coraçón de zera
> Del que otra querría por amigo;
> Y no repara en que el amado muera,
> Si no le puede retener·consigo[33].

Un problema en el estudio de la hechicería es su habitual confusión con la brujería, fenómeno favorecido por el hecho de que en francés moderno (perdido el antiguo vocablo *estrie*) tanto la hechicera como la bruja se designen como *sorcière*. De ahí que el ya citado Michelet pudiese hacer una afirmación como la siguiente: «L'unique médecin du peuple, pendant mille ans, fut la Sorcière»[34]. En realidad, a ninguno de los creyentes en la brujería se le habría pasado por la cabeza confiarle su salud a nadie tenido por brujo. Otra cosa es que la falta de resultados de los hechizos, sobre todo en sus usos médicos, o por el contrario, su empleo maléfico, pudiesen ocasionalmente granjear a la hechicera fama de bruja:

---

31 Aunque ambos términos suelen emplearse como sinónimos, resulta preferible aplicar el primero a los objetos naturales o no realizados expresamente con fines mágicos (como patas de conejo o herraduras), y el segundo para los elaborados con tal objeto (a menudo grabados con determinados signos mágicos y hechos en determinadas circunstancias temporales, en particular astrológicas), como los anillos o medallas con pentáculos. No obstante, a veces ambas categorías se solapan.

32 Covarrubias, *Tesoro*, p. 789*a-b*.

33 Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, III, 63, f. 263r.

34 Michelet, *La sorcière*, p. viii. Incluso Colette Arnould en su valiosa *Histoire de la sorcellerie* Paris, Tallandier, 1992, incurre en varios errores por su indistinción entre brujería, hechicería y nigromancia.

> Es probable que en bastantes casos la fe en la práctica y ciencia curanderil de alguna de estas mujeres ancianas se haya convertido en animadversión y acusación de brujería, cuando sus recetas han fracasado. La madre con el hijo enfermo o muerto, el pariente al que han desaparecido varios de forma rápida, el hombre con los rebaños inquietos o afectados de un mal, han buscado al culpable humano de todo esto[35].

Durante nuestro Siglo de Oro, la bruja no solía confundirse con la simple hechicera, aunque sí pudiese designar a la que tenía trato más estrecho con el diablo (como sinónimo, pues, de nigromántica y no de bruja en sentido estricto). No obstante, sí se consideraba a menudo que había una vinculación entre ambas figuras, de modo que, según Torquemada, «aunque ay mugeres que son hechizeras y no bruxas, […], las que son bruxas todas son hechizeras»[36]. Lo mismo sostenía un jurisconsulto como Pradilla: «Hechiceros son los que con supersticiosas palabras, y extraordinarios remedios, y medicinas dizen, y prometen curar a los maleficiados. […] De tales como los dichos y por orden del Demonio trae su origen y principio aquel maldito arte de los brujos y brujas»[37]. De ahí que, mientras las primeras solían procesarse por hechicería, a las segundas normalmente se las hiciese reos de hechicería y brujería. La distinción poseía repercusiones penales: «La pena de los hechizeros, y adivinos […] es de açotes, y emplumados con coroças, que estén públicamente por algún espacio en la plaça. […] Mas en los brujos y brujas no se ha mudado la costumbre, porque los queman»[38]. Sin embargo, si uno se atiene, no a la calificación penal, sino a las acu-

35 Julio Caro Baroja, «Problemas psicológicos, sociológicos y jurídicos en torno a la brujería en el País Vasco», *Príncipe de Viana*, 56, 1995, p. 1028. Sobre este asunto, véanse también Russell, *Historia de la brujería:*, p. 58; Gari, *Brujería e inquisición en el Alto Aragón*, p. 70; Arnould, *Histoire de la sorcellerie*, pp. 197-199; Iñaki Bazán «El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿un discurso al margen del contexto histórico (1441-1529)?», *eHumanista*, 26, 2014 (‹http://tinyurl.com/qxnc6w7›), pp. 18-53.

36 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, en sus *Obras completas, I*, ed. Lina Rodríguez Cacho, Madrid, Turner, 1994, p. 726.

37 Francisco de la Pradilla, *Summa de todas las leyes penales*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621, Pte. I, cap. xiiii, § 1, f. 10v.

38 Pradilla, *Summa de todas las leyes penales*, Pte. I, cap. xiiii, §§ 3-4, f. 10v-11r.

saciones de parte y a las deposiciones testificales, se advierte que a muchas de las acusadas por brujas no se les atribuye la realización de ningún hechizo. Aquí, de nuevo, la interpretación tradicional y teologal de la bruja discrepan.

La hechicería es, como forma de magia, prototípica, y sus recursos apelan, además de al conocimiento práctico de la acción de determinados elementos curativos, a todos los principios señalados arriba: el de simpatía, el de antipatía y el de contigüidad. Ahora bien, al carecer de textos coetáneos sobre la hechicería que no se limiten a condenarla, es imposible saber si sus cultivadoras concebían las virtudes de sus hechizos en términos de cualidades o fuerzas ocultas, o más bien en virtud de un sistema de correspondencias o empatía cósmicas, o de otro modo. De todas formas, dado el carácter eminentemente empírico de los conocimientos hechiceriles, lo más normal sería que sus practicantes no se planteasen en absoluto esta clase de cuestiones, sino únicamente si sus remedios y encantamientos resultaban eficaces o, al menos, parecían serlo. Aquí encontramos de nuevo una diferencia entre los planteamientos tradicionales y los teologales, pues los tratadistas doctrinales sí tenían clara la diferencia: algunos de esos hechizos (los relacionados con la farmacopea) se deberían a las cualidades de sus ingredientes, mientras que otros (como en el caso de las sortijas ensalmadas o de los corazones de cera) no las tendrían, de modo que su eventual eficacia se debería a la intervención diabólica.

Ahora bien, al no haber ni un pacto previo (como el atribuido a las brujas) ni un conjuro diabólico propiamente dicho (como el achacado a los nigromantes), la doctrina apela aquí más bien al concepto de pacto tácito[39]. Esto se debe a que la doctrina canónica diferenciaba el pacto diabólico tácito del expreso. El segundo se producía cuando se establecía un contrato formal con el demonio o cuando se lo invocaba para realizar cualquier acción mágica; el primero, cuando, sin conjurarlo, se recurría

39 Compárese la definición de *hechizar* que da Covarrubias, *Tesoro*, p. 1032*a*: «cierto género de encantación, con que ligan a la persona hechizada, de modo que le pervierten el juicio y le hacen querer lo que estando libre aborrecería (esto se hace con pacto del demonio expreso o tácito), y otras veces, o juntamente, aborrecer lo que quería bien con justa razón y causa, como ligar a un hombre de manera que aborrezca a su mujer y se vaya tras la que no lo es […], así se llamaron *hechizos* los daños que causan las hechiceras, porque el demonio los hace a la medida de sus infernales peticiones». Cualquiera reconocerá aquí la base de la *philocaptio* de Celestina.

a procedimientos mágicos cuya antinatural eficacia solo podía proceder de la intervención diabólica. En consecuencia, por más que el practicante de cualquiera de las artes mágicas no creyese estar pactando con el diablo, de hecho sí lo hacía, aunque en el segundo caso fuese de forma implícita. El hecho de que la hechicería se vinculase sobre todo al pacto tácito justifica su menor gravedad penal, ya vista. En cuanto a la dimensión «oculta», aquí es de aplicación lo dicho arriba sobre cualquier caso de intervención diabólica.

Por lo que hace al modo de transmisión, la hechicería pervivía de modo oral y, sobre todo, presencial, como cualquier oficio tradicional, mediante la asistencia de la aprendiza junto a su maestra, a menudo en un régimen matrilineal. En este sentido, sí responde a la idea de un saber de origen inmemorial enseñado de forma discipular, pero, hasta donde se sabe, no exigía ningún tipo de proceso iniciático ni mucho menos iluminativo (frente a lo que ocurría con su ancestro, el chamanismo). Tampoco se ejercía necesariamente de manera clandestina[40], aunque, lógicamente, los conocimientos se transmitían de forma discreta, de acuerdo con el secreto profesional más o menos estricto propio de cualquier actividad artesanal de la época, pero también de todas las que, de un modo u otro, participaban de los saberes de la curación:

> El médico se mostraba muy celoso de sus métodos de curación y voluntariamente los encubría para mantener su secreto y, por tanto, su exclusividad. […] Precisamente el posible dominio que el médico tenía sobre la enfermedad y la muerte le conferían [*sic*] un carácter casi mágico. Algo debía de haber en común entre el médico y aquellos que, como las hechiceras, los ensalmadores o los saludadores, tenían dones especiales para la curación[41].

40 Esto depende del tipo de prácticas ejercidas. Los hechiceros entendidos al modo descrito en la nota anterior eran rigurosamente perseguidos, tanto por el derecho civil como por el canónico; en cambio, los diversos tipos de sanador sin preparación oficial (ensalmadores, especieros, herbolarios, algebristas y otros «empíricos») estaban tolerados, aunque crecientemente controlados, en este caso más bien por un problema de intrusismo profesional; véase Montaner, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 663-666.

41 Adelina Sarrión, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 39.

IV. La adivinación tradicional[42]

Como queda dicho, una de las actividades mágicas relacionadas con la hechicería era la adivinación, pero existían otros practicantes de la misma. En ocasiones eran especialistas en técnicas concretas, como el zahorí que ejercía la rabdomancia, esto es, empleaba una varita u horquilla para descubrir manantiales subterráneos, venas metalíferas o tesoros escondidos. En otros casos se trataba de tradiciones muy difundidas y a las que casi cualquiera podía recurrir, como el sortilegio de las habas o el del cedazo y las tijeras. El primero consistía, ante todo, en seleccionar unas habas, macho y hembra, agitarlas dentro de la boca y escupirlas, de modo que la predicción se hacía por la disposición adoptada por las habas al caer y por el sabor dejado en la boca. El segundo exigía la presencia de dos personas, la hechicera y su cliente o simplemente dos amigas que supieran realizarlo. Básicamente consistía en clavar unas tijeras en un cedazo o harnero, sostenerlo de determinada manera (que varía según las fuentes) y hacer una pregunta. Si el cedazo se movía, la respuesta era afirmativa; en caso contrario, negativa. Todo este tipo de técnicas adivinatorias eran vistas, desde las élites doctrinales, como algo meramente supersticioso, frente a la capacidad predictiva de la astrología (sobre la que volveré luego), y ya en las *Partidas* alfonsíes se condenaba la práctica de la mayoría de ellas, precisamente en oposición a la *estrimonia* o astrología, la cual, por su dificultad, «non es defendida de usar a los que son maestros e la entienden verdaderamente», mientras que

> La segunda manera de adevinança es de los agoreros e de los sorteros e de los fechizeros, que catan en agüeros de aves e de estornudos, o de palabras a que llaman proverbio, o echan suertes, o catan en agua, o en cristal, o en espejo, o en espada, o en otra cosa luziente, o fazen fechizos de metal o de otra cosa qualquier, o adevinanza en cabeça de omne muerto o de bestia, o en palma de niño o de muger virgen. E estos truhanes atales e todos los otros semejantes dellos (porque son omes danossos e engañadores, e nasçen de sus fechos muy grandes

42 Para estas formas de adivinación en la España áurea, véanse Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías*, pp. 48-58; Martín Soto, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada*, pp. 125-154, y *Magia y vida cotidiana*, pp. 97 y ss.

> males a la tierra), defendemos que ninguno dellos non more en nuestro senorio nin use ý destas cosas[43].

A estas artes adivinatorias hay que añadir otras poco o nada conocidas en la Edad Media, pero frecuentes en la Moderna, como la cartomancia (practicada, no con el tarot, predilecto del ocultismo decimonónico y actual, sino con la baraja española) o la quiromancia, que se generaliza de leer «en palma de niño o de muger virgen» a hacerlo en la de cualquier persona, en la forma conocida como *decir la buenaventura*, atribuida sobre todo a las gitanas: «Buena *ventúra*. Fuera del sentido recto, se usa para significar la predicción, que suelen hacer las Gitanas por las rayas de las manos. Díxose assi, porque regularmente la pronostícan favorable, y à gusto de quien vanamente las pregunta. Lat. *Fœlicitatis*, vel *fortunæ augurium*»[44]. Al igual que, frente a esta variante tradicional, existía una quiromancia de base astrológica[45], junto a la fisiognomía y la metoposcopia o adivinación por las líneas del rostro correspondientes al nivel culto de la magia[46], existían también formas de adivinación relacionadas con ellas, pero de índole tradicional, como las efectuadas por los lunares de la cara o las manchas de las uñas, y que se recogen en obras de amplia difusión popular como el *Libro de phisonomia natural y varios secretos de naturaleza* de Jerónimo Cortés[47]. También en varios procesos inquisitoriales se encuentra a hechiceras

---

43 *Partidas*, VII, xxiii, 1.

44 *Diccionario de Autoridades* (=RAE, *Diccionario de la Lengua Castellana*), Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739, vol. VI, p. 453*a*. A este respecto, señalaba Juan de Horozco que «El adivinar de las rayas de las manos es tan antiguo que quieren algunos que fuesse invención de los Egypcios, y yo pienso que lo fue de los que se fingían Gitanos, *qui se Ægyptianos mentiebantur*» (*Tratado de la verdadera y falsa prophecia*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588, II, viii, f. 90v). Respecto de las acusaciones de hechicería y superstición contra los gitanos, véase Martín Soto, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada*, pp. 343-375.

45 Sobre la cual, véase Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia* [1533]; ed. Vittore Perrone Compagni, Leiden, E. J. Brill, 1992, I, xxxiii, p. 148, y lii, p. 187.

46 Véase al respecto la contribución de Folke Gernert a este mismo volumen.

47 El capítulo sobre «las pecas o lunares del rostro» aparece desde la primera edición, de 1598; el relativo a «las significaciones y causas de los señales blancos y negros que aparecen en las uñas» se incorpora en la cuarta edición, de 1614; véase Montaner, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 678-679.

acusadas de adivinación por «la interpretación de las líneas y rasgos del rostro, así como de los lunares»[48].

En general, para la iglesia todas las formas de adivinación resultaban condenables si se referían a los *actus futuri contingentes* (es decir, las acciones no condicionadas por las leyes naturales), cuyo conocimiento se consideraba reservado a la sola ciencia divina (excluida incluso la diabólica), único caso en el que no colisionaba con el libre albedrío y, en consecuencia, con la base misma de la teología católica en lo relativo a la salvación individual. No obstante, se consideraba que, cuando se trataba de la *diuinatio naturalis*, es decir, basada en indicios naturales, esta podía tenerse en cuenta de modo aproximativo, tal y como explica Juan de Horozco en su *Tratado de la verdadera y falsa prophecía*, II, ix, f. 91v-92v:

> La physonomia se dixo en Griego, lo que dezimos nosotros «regla de la naturaleza», en que devemos desde luego advertir que, aunque las cosas naturales tienen tanta firmeza, que se dize dellas que no se mudan, no son tan ciertas estas reglas que lo ayan de ser siempre, y más en las cosas que se suelen traer por señal de vicios, estando en la elección de cada uno seguir el bien y apartarse del mal […] Y en confirmación desto tenemos el proverbio español que merece ser alegado, «virtudes vencen señales».

El mismo Cortés alegaba que «naturaleza no fuerça, ni necessita [= 'obliga'] a los que tienen libre alvedrío a que sigan esto, o aquello; y pues el sabio y prudente es señor de todas sus actiones, puede con su industra evitar lo malo, y seguir lo bueno»[49]. Lógicamente, esto no puede aplicarse a los procedimientos mánticos de la *diuinatio uulgaris*, como la cartomancia o los varios descritos en las *Partidas* alfonsíes, los cuales se consideraban vana superstición o, en caso de que llegasen a acertar, fruto de la intervención diabólica mediante pacto tácito. En casos como la rabdomancia, cabía la duda, y así, Martín del Río, al comentar su experiencia directa con zahoríes madrileños en 1575, atribuye una parte de sus aciertos a *diuinatio naturalis* (es decir, a la correcta in-

48 Martín Soto, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada*, p. 149.

49 Jerónimo Cortés, *Libro de phisonomia,* Valencia, Crisóstomo Garriz, 1598, I, xxx, p. 21.

terpretación de los indicios naturales) y otra, que no logra explicar de dicha forma, a un *pactum latens* con el demonio:

> Norunt Hispaniæ genus hominum quod vocant Zahvris, nos *Lyneos* possumus nuncupare, cum Madriti anno M.D.LXXV uersarer, tales ibi puer visebatur. Ferunt hosce uidere quę addita in penitis terræ uisceribus, uenas aquarum et metallorum, thesauros et sub sarcophagis sita cadauera, res receptissima et celeberrima est, et fieri posse censuerunt, non Pindarus, Tztetzes et alii poëtæ modo; sed et philosophi, quorum nonnulli uim hanc humori melancholico et natorum inde spirituum uehementiæ ascribunt. Melior hęc ratio foret, si tantum putarent se uidere non uisa, nunc cum uisis ueritas respondeat, inanist est. Quid sentirem, alias explicui, nec muto sententiam: uenas aquæ nouerunt ex uaporibus mane et uesperi locis illis expiratis. Venas metallorum cognoscunt ex herbæ quodam genere illi nasci solito. Thesauros et cadauera (dicunt enim, quæ et qualia) putarim a dæmonibus ostendi et indicari. Potest acies oculorum, quando nullum densum corpus interiicitur, diffusissima spacia transmittere, sed medium istud sarcophagorum aut telluris, tam densum, solidum et opacum; id uel omino expers, uel parum capax est illuminationis et pelluciditatis, quæ ad uidendum necessaria. Accedit, quod hanc isti facultatem uidendi solent ad certos dies restringere, feriam tertiam et sextam, quod latentis pacti indicium. Quinetiam rubedo oculorum, quæ in Zahuris maxima conspicitur, plus noceat quam iuuet acumen oculorum[50].

En cuanto al componente «oculto», las bases de las prácticas de tipo fisiognómico, es decir, la interpretación moral o humoral de las señales corporales externas, podía adscribirse al ámbito de los *arcana naturæ*, aunque más bien bajo la especie de las correspondencias propias de la *harmonia mundi*, como planteaba Agrippa:

> Habent etiam signa et facies signorum suas figuras, quas qui scire uelit in astrologorum libris eas requirat. Ex istis denique figuris et gestibus physiognomonia et metoposcopia, diuinationum artes, dependent ipsaque etiam chiromantia, prædi-

50 Del Río, *Disquisitones magicæ*, I, iii, q. 4, pp. 11*b*-12*a*.

> centes futuros euentus non ut causæ, sed ut signa per effectus consimiles ab eadem causa causatos, Et licet hæ diuinationum species per inferiora et debiliora signa uaticinari uideantur, non tamen aspernenda nec damnanda sunt eorum iudicia, quando non ex superstitione sed ex partium omnis corporis harmonica correspondentia prognosticantur[51].

Como se ve, la explicación en términos de magia natural solo alcanza a las formas cultas y de base astrológica; lo demás es mera *diuinatio uulgaris* cuyos *iudicia* proceden solo *ex superstitione*. Se trata de la misma situación vista para la hechicería, lo que es extensible a todas las prácticas mágicas de tipo tradicional o folclórico. Por lo que hace a la ocultación, dependía de las actividades concretas. Como deja claro el ejemplo de Martín del Río, los zahoríes, aunque más o menos suspectos, podían ejercer libremente su actividad[52], mientras que las formas no especializadas se realizaban de modo bastante libre, aunque su reiteración (sobre todo si mediaba compensación económica y el resultado no era el exigido) podía acabar en una denuncia ante la Inquisición. En todo caso, solo las variantes más formalizadas como la rabdomancia o las vinculadas a la hechicería –por así decir– profesional poseían formas de adiestramiento, en la misma línea vista para la hechicería en general. Hasta donde sabemos, aquí tampoco se daba ningún componente iniciático ni la enseñanza era, en sí misma, de tipo mistérico.

V. Magia ritual o teúrgia[53]

Las modalidades mágicas tradicionales poseen raíces atávicas muy difíciles de rastrear, lo que no implica, no obstante, que todos sus aspectos sean necesariamente antiguos. Del mismo modo que la cocina regional de toda Europa incorpora en sus platos típicos alimentos de origen americano (en especial tomates, patatas y maíz), la magia tradi-

---

51 Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, I, lii, p. 187.

52 Añádase a lo dicho por este autor el capítulo dedicado por Juan Eusebio Nieremberg a «Qué·virtud sea la de los Zahorís, y como se pueda conocer dónde ay agua debaxo de tierra», en su *Curiosa y oculta filosofia*, 3.ª ed., Alcalá, María Fernández, a costa de Juan Antonio Bonet, 1649, I, lxxvi, pp. 261*b*-262*b*.

53 Para el conjunto de la «alta magia», tratada en los tres apartados siguientes, véase Jean-Pierre Brach, «Magie: Occident Moderne», en *Dictionnaire critique de l'éso-*

cional poseía una vivacidad que necesariamente había de incluir la capacidad de innovación, tanto endógena como exógena, aunque, con la información disponible, resulte muy difícil determinar cuándo una práctica concreta es de origen inmemorial o reciente. En cambio, las manifestaciones de la magia culta o, para ser exactos, libraria sí poseen, en cuanto a su introducción en Occidente, un hito miliar, que es la recepción de la magia árabe y judía mediante las traducciones llevadas a cabo en el siglo XII y, sobre todo, el XIII, parte de ellas efectuadas en la corte alfonsí, cuyo interés por lo que hoy llamamos, bastante impropiamente, «ciencias ocultas» es bien conocido.

La magia entonces introducida por vía libresca correspondía a la que se conoce de modo genérico como ritual o ceremonial, debido al énfasis puesto en el aspecto formal de los conjuros o encantamientos. Sus orígenes remontan al sincretismo alejandrino, en el que se fusionan creencias medioorientales (singularmente egipcias, «caldeas», es decir, mesopotámicas, y judías) con las griegas, tal y como se reflejan en los conocidos de modo genérico como *papiros mágicos griegos*[54], con el coadyuvante del pensamiento hermético y neoplatónico, gracias a sus concepciones emanatistas, a la creencia en la *harmonia mundi* (derivada del mismo proceso de emanación *ab Vno*) y en los *daímones* o *genii*, que serían los númenes invocados por los magos, encargados de dotar de eficacia a sus conjuros, bien por su actuación directa, bien por infundir sus virtudes en determinados objetos, básicamente talismanes. Tales *daímones* podían corresponder a alguno de los cuatro elementos o bien actuar por libre, aunque a menudo se vinculan específicamente a los siete planetas del cosmos geocéntrico, caso en el cual la tradición neoplatónica se subordina en parte a la antigua astrología «caldea». El resultado es una astromagia que, sin embargo, no posee una relación demasiado estrecha con la astrología coetánea, mucho más compleja en sus cálculos y en su hermenéutica de las cartas astrales, sino que remonta a planteamientos donde priman las cualidades atribuidas a cada planeta

---

térisme, pp. 783*a*-787*a*, y «Magic IV: Renaissance-17th Century» en *Dictionary of Gnosis*, pp. 731*b*-738*a*; véase también, con cautela, Cesare Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 133-153. Para la magia ritual, téngase además en cuenta Claire Fanger (ed.), *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012.

54 Sobre los cuales puede verse José Luis Calvo Martínez y M.ª Dolores Sánchez Romero (eds.), *Textos de magia en papiros griegos*.

y la relación de estos con las horas diurnas o nocturnas, que establecen su carácter fasto o nefasto, bien de modo general, bien en virtud de cada rito en concreto. En ambos casos, entre sus principales finalidades están la apotropaica (mediante la confección de talismanes), la mántica y la curativa, por más que en los grimorios o formularios mágicos se encuentran ritos para casi cualquier finalidad, aunque primordialmente benéfica.

En su variante judaica[55], cuya principal vía de transmisión a Occidente fue la versión alfonsí del *Liber Razielis Angeli*[56], los *daímones* helenísticos se identifican con los *mal'ăḵîm* 'ángeles' del judaísmo, dando lugar a una impresionante nómina, mayormente de nombres teóforos[57]. Esto se relaciona con otro aspecto fundamental de la magia judaica, que es la importancia que, por influjo cabalístico, adquieren las letras, de modo que cada ángel posee su propia *ḥăṯîmåh* o 'sello; signatura', en virtud de la cual es preciso convocarlo y para cuya escritura se emplean a menudo diversos alfabetos mágicos, conocidos en latín como *characteres angelici* o *litteræ cælestes*, fundamentalmente el *kəṯåb 'ênayim* o 'escritura de (ante)ojos'. En su versión árabo-islámica[58], difundida en Europa sobre todo por el *Picatrix*, la traducción, de nuevo alfonsí, de la *Ġāyat alḥakīm* o *La meta del sabio*, esos *daímones* o *genii* pueden ser identificados, por influjo judaico, también con *malā'ikah* 'ángeles', pero más a menudo se identifican con los *ǧinn* 'genios'[59], criaturas de origen

55 Sobre la cual véase Gideon Bohak, *Ancient Jewish Magic: A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

56 Sophie Page, «Uplifting souls: The *Liber de essentia spirituum* and the *Liber Razielis*», en *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012, pp. 79-112; Montaner, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 706-712.

57 Véase Moïse Schwab, *Vocabulaire de l'angélologie, d'aprés les manuscrits hébreux de la Bibliothèque nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1897.

58 Comp. Hassan Elboudrari, «Magie. Islam: Positions de la magie dans la pensée musulmane», en *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, pp. 772*a*-775*b*; Pierre Lory, «Magie. Islam: Développement historique de la magie en terre d'islam», en *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, pp. 769*b*-772*a*; Pablo Roza, «Recetarios mágicos moriscos: Brebajes, talismanes y conjuros aljamiados», en *Señales, Portentos y Demonios*, pp. 555-578.

59 En la lengua coránica *ǧinn* es un nombre colectivo que designa al conjunto de los 'genios', siendo su singulativo *ǧinnī*. Sin embargo, en la lengua clásica y sobre todo postclásica, usualmente *ǧinn* se emplea como singular, siendo su plural *ǧunūn* o *ǧinnān*.

ígneo (mientras que los ángeles han sido creados a partir de la luz) mencionadas a menudo en el Corán:

> The Jinn are a world of their own, different from that of the human or the angels. They do, however, possess some characteristics in common with humans, such as the ability of think and reflect. […] The correct position is that the jinn are a third type of being, apart from angels or humans. They are intelligent and understanding creatures […]. They are responsible for their actions and have been ordered by Allah to perform some deeds and to abstain from others[60].

Debido a sus cualidades sobrehumanas[61], si un *ǧinn* accedía o, por medio de un conjuro, era obligado a actuar a favor de un humano, este podía hacerle realizar acciones portentosas. El fin de la magia numinosa era, por tanto, lograr tal participación, siguiendo el ejemplo de Salomón: «Allah has informed us that the jinn which were subjected to the control of the Prophet Solomon performed many feats which were evidence of their physical ability, intelligence and skill»[62]. En otras ocasiones, por influjo de las concepciones astrológicas, los *ǧunūn* se identificaban con los espíritus tutelares de los planetas: «Some of the polytheists claimed that the meaning of jinn was the souls of the planets»[63].

La recepción de esta forma de magia en el Occidente europeo planteó un considerable problema con la identificación de esos númenes, astrales o no, que están en la base de la magia ritual, en relación con las creencias cristianas. La respuesta aparentemente más obvia era asimilarlos a los ángeles, cuya existencia ya constaba por las Sagradas Escrituras y venía favorecida por los planteamientos judaicos[64]. Ahora bien, ¿cómo suponer

---

60 Umar Sulaiman al-Ashqar, *The World of the Jinn and Devils*, Boulder, Al-Basheer, 1998, I, pp. 5 y 9.

61 «Allah has given the jinn power and ability that He has not given humans. Allah has informed us of some of their ability, including great speed and movement» (al-Ashqar, *The World of the Jinn and Devils*, I, p. 29).

62 al-Ashqar, *The World of the Jinn and Devils*, I, p. 31, con referencia al Corán, 34, 12-13.

63 al-Ashqar, *The World of the Jinn and Devils*, I, p. 8.

64 Esta era la interpretación alfonsí; véase Alejandro García Avilés, «Alfonso X y la tradición de la magia astral» y «La cultura visual de la magia en la época de Alfonso

que un espíritu superior se iba a poner a las órdenes de un hombre, sobre todo bajo coacción? Esto llevó a algunos autores a suponer la existencia de unos seres semejantes a los *ǧinn*, considerados como una suerte de espíritus jerárquicamente inferiores a los ángeles, partiendo de la doctrina de Orígenes sobre los «ángeles neutros», que serían ciertos *dæmones nec saluati nec damnati*[65]. En esta misma línea, pero con una base neoplatónica, Ficino sitúa a tales *genii* en un orden de criaturas espirituales diferente, lo que los colocaría en una suerte de posición indeterminada o indiferente desde el punto de vista moral, pero seguiría remitiendo a una actuación preternatural sobrehumana[66]. Esta desaparece en una tercera opción, la de Paracelso, según la cual se trataría de «espíritus naturales» formados por elementos simples[67]. Finalmente, cabía identificarlos simplemente con los demonios o ángeles caídos, que es la opinión canónica: «Secundo, etiam probatur, ex operibus magorum quæ, ut probatum est, necesse est referri in aliquam substantiam separatam. Et, ut statim probabitur, non possunt tribui nec Deo, nec bonis angelis. Ergo opportet ea assignare dæmonibus»[68]. Esto sitúa la magia ritual en un plano distinto, el de la goecia, que veremos en el apartado siguiente. Sea como fuere, esta magia basada en la relación con los númenes es a la que, en el período considerado, se identificará con la antigua teúrgia órfica y neoplatónica:

> isti accessat cultus seu inuocatio intelligentiarum et efficientum exteriorum seu superiorum, cum orationibus, consecrationibus, fumigiis, sacrificiis, certis habitibus et ceremoniis ad Deos, dæmones et heroas, tunc uel fit ad finem contrahendi spiritus in se ipso, cuius ipse fiat uas et instrumentum, ut appareat sapiens rerum, quam tamen sapientiam facile pharmaco

---

X», en *El* scriptorium *alfonsí, de los libros de astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 83-103.

65 Jean-Patrice Boudet, «Les condamnations de la magie à Paris en 1398», *Revue Mabillon,* n. s., 12 [= 73], 2001, pp. 135 y 151.

66 Comp. Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, p. 141 y 148-151.

67 Alekandre Koyré, *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán* [1.ª ed. fr. 1955], Madrid, Akal, 1981, pp. 86-89.

68 Francisco de Vitoria, *De arte magica*, § 11, en *Obras de Francisco de Vitoria: Relecciones Teológicas*, ed. Teofilo Urdanoz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1960, p. 1250.

> una cum spiritu possit euacuare; et hæc est magia desperatorum, qui fiunt uasa malorum dæmonum, quæ per Artem notoriam exaucupatur: aut est ad finem imperandi et præcipiendi dæmonibus inferioribus cum authoritate superiorum dæmonum principum, hos quidem colendo et alliciendo, illos uero coniurando et adiurando, constringendo; et hæc magia est transnaturalis seu metaphysica, et proprio nomine appellatur *theourgía*[69].

En cuanto a la astromagia, en sus manifestaciones más propiamente astrológicas de la magia ritual, es decir, aquellas en las que no hay invocaciones o conjuros, simplemente los talismanes o preparados curativos se efectúan bajo determinadas condiciones astrales:

> Item, secundo magi operantur adhibitis certis rebus naturalibus et materialibus. Item, sub certo situ et constellatione astrorum, fabricantur isti suas imagines et annulos, non ex quauis, sed ex certa materia, et obseruatis punctis et motibus astrorum; quæ omnia frustra fierent et adhiberentur, si effectus expectarentur a uirtute substantiæ separatæ, et non a causis naturalibus. Ergo uidetur dicendum quod opera magorum sunt naturalia. […] Ut uidemus uulgo annulos ferreos gestari ad certam stellarum positionem fabrefactos, quos putant certis ægritudinibus mederi[70].

Se trataba, no obstante, de su forma más infrecuente, frente a la apelación a los espíritus planetarios. En cuanto a estos, la renovada influencia platónica renacentista, mediante las traducciones directas del *Corpus Hermeticum* y de los principales autores neoplatónicos, así como el conocimiento de la cábala hebraica, llevaron a reformular este aspecto a partir de la distinción entre la *intelligentia prior*, es decir, Dios, y las *intelligentiæ separatæ* o seres espirituales creados por él. Según la teoría emanatista, cada escalón o eslabón cósmico está presidido por una de ellas, contándose habitualmente nueve, desde el cielo empíreo hasta la tierra: «a secundo loco deriuantur a Dei uirtute, per in-

69 Giordano Bruno, *De magi*a, procem., en *Iordani Bruni Nolani opera latine conscripta*, ed. Felice Tocco [*et al.*], Firenze, Le Monier, 1891, vol. III, p. 398.

70 Vitoria, *De arte magica*, § 6, q. 3, p. 1239, y a. 2, p. 1241.

telligentiam priorem, et ipsi a Deo quoque inferioribus influent[71]. De ellas, los *daímones* invocados por los magos corresponderían a los *genii planetarii*, como explicaba Bruno: «habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in deos, deos in (corpora cælestia seu) astra, quæ sunt corporea numina, astra in dæmonas, qui sunt cultores et incolæ astrorum, quorum unum est tellus»[72]. A su vez, estos *dæmones* se identifican con las *intelligentiæ secundæ*, como explicaba el abad Trithemius:

> Veterum sententia est plurimorum, sapientissime Cæsar, mundum hunc inferiores ordinatione primi intellectus, qui Deus est, per secundas intelligentias gubernari, quorum opinioni conciliator assentiens Medicorum dicit, Septem planetis spiritus septem a principio cœli et terræ præfectos. Quorum unusquisque mundum annis gubernat trecentis quinquaginta quatuor, mensibusque ex ordine quaternis[73].

Ahora bien, el mismo autor, en la práctica, identifica dichos seres con los ángeles del cristianismo, como revelan tanto sus comentarios sobre la *intelligentia* que preside el movimiento e influjo de cada planeta, como la división de la historia mundial en edades regidas por cada uno de ellos, dentro de la cual, el Siglo de Oro quedaría básicamente bajo el influjo del arcángel Gabriel, como *præfectus* de la Luna:

> Ordine uicesimo Gabriel Angelus Lunæ mundi regimen recipiet anno mundi 6732, mense 4, die mensis Iunii 4, anno Christianorum 1525, et mundum gubernabit annis 354, mensibus 4, usque ad annos mundi 7086 et mensem 8, Dominicæ vero natiuitatis 1879, menses similiter 11. Huius reuolutionis futura series prophetiam requirit. Non hæc assertiue scripsit, sacratissime Cæsar, quibus cum iniuria Orthodoxiæ fidei nulla

71 Johannes REUCHLIN, *De arte Cabalistica*, Hagenau, apud Thomam Anshelmum, 1517, III, f. 7 70v.

72 BRUNO, *De magia*, procem., pp. 401-402. La frase «astra, quæ sunt corporea numina» podría relacionarse con la citada concepción paracélsica de los «espíritus naturales».

73 Iohannes TRITHEMIUS, *De septem Secundeis, id est, Intelligentiis, siue Spiritibus Orbes post Deum mouentibus, reconditissimæ scientiæ et eruditionis Libellus*, Coloniæ, apud Ioannem Birckmannum, 1567, pp. 3-4.

> est ratione credendum. Sunt uero qui menses in his supputauere Lunares, quibis cosentiendum si duxeris, mutanda sunt ea, quæ aliter scripsi[74].

Ante esta variedad de pareceres, resulta difícil encontrar un denominador común en los fundamentos de la magia ritual. De hecho, al igual que sucede en la mayoría de las manifestaciones mágicas, aquí se da una marcada diferencia entre la la *magia speculatrix* o *contemplatrix* y la *magia effectrix* u *operatrix*, que es *utenda et exercenda*[75]. La mayor parte de sus oficiantes y de sus textos se desentienden de la primera y se ocupan solo de la segunda, lo que hace muy difícil saber cómo concebían estos magos las bases de su arte, puesto que lo que realmente les interesaba eran sus resultados, en lo que no se diferencian mucho de los hechiceros. En cuanto a las *clauiculæ* (literalmente 'llavecitas') y los grimorios en los que se consignaban sus ritos mágicos, tampoco arrojan mucha luz sobre los conceptos que los regían, salvo por la idea de que el ceremonial debe seguirse de modo estricto, que hay determinados elementos que (por razones no explicadas) atraen a los númenes invocados y que son estos los que, de forma inmediata o, más a menudo, mediata (a través de su influencia en talismanes), son la verdadera causa eficiente de sus actuaciones mágicas[76]. En la práctica, además, los grimorios se van empobreciendo hasta convertirse en recetarios elementales cuyo nivel no supera, a menudo, el grado de sofisticación de los hechizos tra-

74 Trithemius, *De septem Secundeis,* pp. 60-61.

75 Sigo la terminología coetánea de Benito Pereira, *Aduersus fallaces et superstitiosas artes*, Ingolstadii, ex Offcina Typographica Davidis Sartorii, 1591, lib. I, cap. xiv, pp. 105-107 (que se refiere particularmente a la goecia) y de Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbræ*, Romæ, ex Typographia Ludovici Grignani, sumptibus Hermanni Scheus, 1645, lib. X, præfatio, p. 769 (que alude a la magia natural).

76 Sobre los grimorios tardomedievales y modernos pueden verse François Delpech, «Grimoires et savoirs souterrains: Éléments pour une archéo-mythologie du livre magique», en *Le pouvoir des livres à la Renaissance*, Paris, École de Chartes, 1998, pp. 23-46; Gösta Hedegård (ed.), *Liber Iuratus Honorii*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2002, pp. 40-42, y ahora el importante estudio de Frank F. Klaassen, *Transformations of Magic: Illicit Learned Magic in the Later Middle Ages and Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013, pero ténganse en cuenta las matizaciones de Montaner y Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», pp. 176-177. Para el ámbito español, véase Rafael Morales, «Los grimorios y recetarios mágicos: Del mítico Salomón al clérigo nigromante», en *Señales, Portentos y Demonios*, pp. 537-554.

dicionales[77]. Como en el caso de estos últimos, hablar aquí de cualidades o de fuerzas ocultas resulta extremadamente problemático. En cuanto a la magia especulativa, representada por autores como Ficino, Trithemius o Agrippa, dado que combinan aspectos de la magia ritual, tanto numinosa como astral, con otros de la magia natural, la relación con lo oculto queda marcada sobre todo por esta última faceta, como veremos.

Por lo que hace al aprendizaje, frente a la magia tradicional, que es de transmisión oral o, para ser exactos, presencial y discipular, la magia ritual, como las demás variedades que suelen incluirse bajo el marbete de «alta magia», son de transmisión escrita y casi siempre en ausencia, es decir, sin la guía de un magisterio personal. Incluso cuando un autor considera a otro su maestro, es (salvo muy contadas excepciones) por haber leído sus obras, no por haber recibido sus lecciones, como sucede con Agrippa respecto de Trithemius. En consecuencia, resulta imposible hallar aquí nada parecido a procesos iniciáticos ni, en consecuencia, a la iluminación gnóstica, pese a lo que podría sugerir su ya vista equiparación con la teúrgia[78]. En cuanto al ocultamiento, este depende exclusivamente del grado en que la magia ritual se identifique con la goecia y, por lo tanto, sea objeto de persecución judicial. En definitiva, si la magia ritual acaba cayendo mayoritariamente en la clandestinidad es por circunstancias coyunturales, no por una voluntad intrínseca de velar el conocimiento.

VI. Nigromancia o goecia

Originalmente, la nigromancia era la adivinación por medio de la evocación de los difuntos, tal y como indica su étimo, el latín *necromantia*, tomado del griego *nekromanteía*, compuesto de *nekrós* 'cadáver' y *manteía* 'adivinación, profecía', y conocida también como *nekyomanteía*, cuyo primer componente es *nékys* 'difunto'. Para ello, originalmente se intentaba revivir a un muerto, pero más adelante se evocaba su espíritu (*nekydaímōn*). Este tipo de práctica adivinatoria no sobrevivió

77 Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías*, pp. 11-38; Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. I, pp.135-151 y 267-273; vol. II, pp. 233-304; Morales, «Los grimorios y recetarios mágicos».

78 En su sentido primigenio, «Literally 'working the divine', theurgy was a ritual technique that performed the ascent towards the supreme god as the source of pure

al mundo antiguo y por ello el término se transformó, por influjo del latín *niger*, en *nigromantia*, como designación de la magia negra, es decir, maléfica. Por su parte, la *goēteía* era una actividad mágica anterior; de hecho, su practicante, el *góēs* es, junto con la *pharmakís* o 'hechicera', el tipo de mago más antiguo en Grecia. Originalmente parece haber sido una clase de chamán; posteriormente designó al oficiante de cualquier tipo de magia, pero luego fue desplazado en este sentido lato por el término de origen persa *mágos*, quedando restringido *góēs*, ya en la época clásica, a una especie de *nekrómantis*, cuando no simplemente a un farsante embaucador.[79]

En su forma tradicional, la nigromancia corresponde a la versión masculina de la hechicería: «Los hechizos que los hombres hacen atribúyense a alguna sciencia o arte, y llámalos el vulgo nigrománticos, y no los llaman brujos»[80]. Apenas conocemos sus prácticas, pero algunas, coincidentes con las hechiceriles, se traslucen en fuentes medievales que se refieren a practicantes de «alta magia», como es el caso del francés Jean de Bar, quien, en su confesión y retractación de 1398, reconoce que son errores supersticiosos

> croire que un clo de cheval offert en don un certain jour de l'an vausist contre encloure de chevaulx; croire que le denier offert premierement le jour du grand vendredi vausist a aucunes teles choses; croire que le cuer d'une taupe porté sur luy empescha d'estre desrobé, etc.[81]

También se mezclan distintos niveles de creencias en la condena alfonsí de la nigromancia, pues las últimas líneas que le consagra describen

---

knowledge *(nous)*. Since the ecstatic ascent was sought for by the philosophers (Plotinus was said to have several such experiences), it could have purely cognitive aims, but it also could serve divinatory purposes» (Fritz Graf, «Magic II: Antiquity», en *Dictionary of Gnosis*, p. 721*a*).

79 Montaner y Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», pp. 56-62.

80 Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechizerías y de la posibilidad y remedio dellas*, ed. Fabián Alejandro Campagne, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, v, pp. 63-64.

81 Texto editado por Jean-Patrice Boudet, *Entre science et «nigromance»: Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, doc. 3, § 18, p. 157.

prácticas de tipo claramente hechiceril, mientras que las primeras corresponden a elementos de la magia ritual:

> Nigromançia[82] dizen en latin a un saber estraño que es para encantar espíritus malos, e porque de los omes que se trabajan a fazer esto viene muy grand daño a la tierra e señaladamente a los que los creen e les demandan alguna cosa en esta razon, acaesciéndoles muchas ocasiones [= 'males, daños'] por el espanto que resciben andando de noche, buscando estas cosas atales en los lugares estraños, de manera que algunos dellos mueren, o fincan locos o desmemoriados[83]. Por ende defendemos que ninguno non sea osado de trabajar nin de usar tal enemiga como esta, porque es cosa que pesa a Dios e viene ende muy grand daño a los omes. Otrosí defendemos que ninguno non sea osado de fazer ymágines de cera nin de metal, nin otros fechizos para enamorar los omnes con las mugeres, nin para departir el amor que algunos oviessen entre sí. E aún defendemos que ninguno non sea ossado de dar yervas nin brevage a algund ome, nin a muger por razón de enamoramiento, porque acaesce a las vegadas que destos brevages vienen a muerte los omes que los toman, e han muy grandes enfermedades de que fincan ocasionados [= 'dañados'] para siempre[84].

No obstante, la acepción básica de la nigromancia en el Siglo de Oro es la que transmite el *Diccionario de Autoridades*: «El arte abominable de executar cosas extrañas y preternaturales, por medio de la invocación del demonio y pacto con él. Llámanla también Magia negra» (vol. IV, p. 667*b*). La definición no se aleja demasiado de la que da la misma obra para *hechizar*: «Hacer a alguno mui grave daño, yá en la

82 Así leen el códice de la *Setena Partida* (ms. BNE 708) y los incunables sevillanos de 1491, mientras que la edición de Gregorio López trae el latinismo *Necromantia* (vol. VII, f. 74r*a*), posiblemente debido al editor; para esta nota y la siguiente, véase Montaner, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», p. 640.

83 Donde la edición de Gregorio López estampa *desmemoriados,* el ms. de la *Setena Partida* y los incunables sevillanos ofrecen *demoniados*, lo que, a primera vista, parece lección preferible, por el sentido. Sin embargo, la *lectio* de López resulta *difficilior* y se relaciona con la lexía *loco desmemoriado* que, según el *CORDE*, se documenta en los siglos XII y XIII en el *Fuero de Soria*, en la *Vida de San Millán* de Gonzalo de Berceo y en el *Fuero Real* de Alfonso X el Sabio.

84 *Partidas*, VII, xxiii, 2.

salúd, yá trastornándole el juicio vehementemente, interviniendo pacto con el demonio, yá sea implicito, yá explícito» (vol. IV, p. 134*a*). En el caso de la hechicería ya hemos visto de dónde sale esta referencia a uno u otro tipo de pacto. Sin embargo, en el caso de la nigromancia se habla únicamente de la invocación demoníaca, que, como se ha visto, era una forma de pacto expreso. Esto se relaciona con el inicio de la citada ley de las *Partidas*, en que se habla de «encantar espíritus malos». Aquí no se trata de una mera satanización de prácticas tradicionales, como sucede en el caso de la hechicería, sino del desplazamiento del término para designar a los conjuradores de númenes, es decir, a los practicantes de la nueva magia ritual.

La asimilación de esos númenes con los diablos de la teología cristiana, al menos con los de rango inferior en la jerarquía infernal[85], ya se daba entre los propios cultores de la magia ritual. Sin embargo, será de nuevo la interpretación canónico-teológica la que, a partir de la doctrina del Aquinatense, identifique de modo inequívoco esos *genii* con demonios, lo que cristalizó en la condena contenida en la constitución pontificia *Super Illius specula*, fulminada en 1326 por Juan XXII contra quienes «dæmonibus namque immolant; hos adorant; fabricant, ac fabricari procurant imagines, annulum uel speculum, uel phialam, uel rem quamcumque aliam magice ad dæmones inibi alligandos»[86]. Estas acciones son algunas de las que describían los tratados árabes de magia ritual, que tenían como trasfondo las acciones similares atribuidas a Salomón con los *ǧinn*, como se ha visto. En definitiva, esta bula no hacía sino actualizar, adaptadas a la recepción de la nueva magia ritual, antiguas condenas religiosas sobre la magia como forma de idolatría o, lo que venía a ser lo mismo, demonolatría[87].

---

85 Piénsese en el *familiar*: «El demonio que tiene trato con alguna persóna, y la comunica, acompaña y sirve de ordinario, el qual suelen tener en algún anillo ù otra alhaja doméstica» (*Diccionario de Autoridades,* vol. III, p. 718*a*).

86 *Bullarium Romanum*, cura et studio Aloysii Tomassetti [*et aliorum*], Sebastiano Franco [*et aliis*] Editoribus, 1857-1872, vol. IV, p. 315*b*.

87 Para el proceso de demonización de la magia ritual, véanse Alain Boureau, *Satan hérétique: Naissance de la démonologie dans l'Occident médiévale (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004, y, con mejor enfoque conceptual, Boudet, «Les condamnations de la magie à Paris en 1398» y *Entre science et «nigromance»*. Compárese además Sebastià Giralt, «Magia y ciencia en el Baja Edad Media: La construcción de los límites entre la magia natural y la nigromancia (c. 1230-c. 1310)», *Clío & Crimen*, 8, 2011, pp. 14-72.

El nuevo nigromante es, pues, el practicante de la misma magia vista en el apartado anterior, pero concebida ahora como «magia negra» (según se apreciaba ya en el citado pasaje de Giordano Bruno), para subrayar lo cual es designada como *nigromancia* y, ya en la Edad Moderna, como *goecia* o *magia goética*[88]. Lo que sucede aquí, como en otros casos vistos, es que se da una diferencia notable entre los propios magos (incluso si se consideran a sí mismos nigromantes) y sus detractores. Así, mientras que los primeros consideran que pueden dominar a los demonios, a menudo mediante algún tipo de intervención divina[89], los segundos están convencidos de que un hombre no puede someter a un espíritu puro, como lo es, pese a todo, un ángel caído, de modo que su presunta sumisión no es más que un engaño para cautivar las almas de los nigrománticos y llevarlas al infierno[90].

Por lo que hace a sus relaciones con lo oculto, vale lo dicho para la magia ritual en el apartado precedente, toda vez que la nigromancia o goecia no es, básicamente, más que la misma variedad, pero vista desde otro ángulo. En todo caso, es preciso hacer hincapié en la faceta práctica, puesto que la mayor parte de la información disponible sobre los nigromantes, procedente de sus procesos judiciales (sobre todo ante la Inquisición), revela una completa ausencia de aspiraciones teúrgicas, al margen de la etiología que los propios practicantes atribuyesen a sus operaciones mágicas. En general, su nivel oscila entre el lumpemproletariado urbano, que solo se diferencia de las hechiceras por su utilización de materiales escritos, y una clase media-baja compuesta de clérigos sin

88 Hasta donde se me alcanza, la primera referencia en español es la de Lope de Vega en *Pastores de Belén* (1612), ed. Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991, p. 493: «La Magia natural no has de entender que es aquélla en que se consultan los infernales espíritus con tan infame nombre como le han dado en las divinas y humanas letras, y el mismo Dios prohibido tantas veces el consultarla, sino aquella natural Filosofía, que los Griegos llamaron Goecia, y no Magia, o una especulación de las cosas celestiales, ciencia e instrucción». Sin embargo, Lope equivoca *goecia* con *teúrgia* (véase Pilar ALONSO, «El universo mágico de las novelas pastoriles», en *Señales, Portentos y Demonios*, p. 438) y su exposición parece una interpretación errónea de una explicación semejante a la dada por Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA: «Utriusque cum meminerint Græci, illam magiæ nullo modo nomine dignantes *goēteían* nuncupant, hanc propria peculiarique appellatione *mageían*, quasi perfectam summamque sapientiam uocant» (*De hominis dignitate*, ed. dir. por Pier Cesare Bori, § 37, n.º 230, en *Progetto-Pico = Pico-Project*, ‹http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/pico/index.html›).

89 VASOLI, *Le filosofie del Rinascimento*, p. 142

90 Sebastià GIRALT, «Magia y ciencia en el Baja Edad Media», pp. 53-61.

beneficio, boticarios o artesanos de ajustado pasar que buscan con unos ritos elementales (desde el punto de vista ceremonial) mejorar su situación socioeconómica (por ejemplo, encontrando un tesoro o ganando al apostar a los naipes)[91]. Nada más lejos que estas figuras del aura esotérica de un Fausto.

VII. La magia natural

La mayor innovación de la Edad Moderna en el ámbito de la magia fue, sin duda, la aparición de la magia natural, fruto de la extensión de los postulados de la *diuinatio naturalis* de base astrológica y de la analogía con la piedra imán al conjunto de las manifestaciones consideradas mágicas, es decir, aquellos fenómenos naturales que no se dejaban explicar de forma aparente. En consecuencia, la magia natural se conforma como una física y, hasta cierto punto, una metafísica del portento. Así, Nieremberg, hablando de cierta habilidad atribuida a los cuervos de Libia, dice: «¿Quién, pues, les enseñó esta Física, que dos cuerpos no podían estar en un lugar, que no podía aver penetracion? ¿Quién les enseñó esta magia natural, que las cosas leves avían de subir, quando las graves se abatían?»[92]. En consonancia, la *magia naturalis* se considera el «ars, uel facultas aliqua ad edendum et faciendum opera illa mirabilia»[93], sin recurrir a ningún ente numinoso: «aliqua magia potest dici naturalis, et sine commercio et concursu alicuius substantiæ spiritualis»[94], y, menos aún, al diablo, sino (como, según se ha visto, pedía el Aquinatense) a «actiones […] naturales, utpote ex principiis intrinsecis procedentes»[95]. Esta se consideraba una parte de la filosofía natural: «Altera [magia] nihil est aliud, cum bene exploratur, quam naturalis philosophiæ absoluta consumatio […] hanc propria peculiarique appellatione *mageían*, quasi

91 Véanse Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*; Tausiet, *Abracadabra Omnipotens;* Lara, «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura española del siglo XVI», y Morales, «Los grimorios y recetarios mágicos».

92 Nieremberg, *Curiosa y oculta filosofia,* II, xxi, pp. 396*b*.

93 Vitoria, *De arte magia*, § 1, p. 1230.

94 Vitoria, *De arte magica*, § 7, p. 1241.

95 Tomás de Aquino, *De operationibus occultis naturæ*.

perfectam summamque sapientiam uocant»[96]. Su fundamento son, pues, los *arcana mundi* o *secreta Naturæ*:

> Ea [*sc.* Magia naturalis] (ut Psellus et Proclus aduertere) nihil est quam ex actior quadam arcanorum natura cognitio, qua cœlorum ac siderum cursu et influxu, et sympathiis atque antipathiis rerum singularum obseruatis, suo tempore, loco, ac modo res rebus applicantur, & mirifica quadam hoc pacto perficiuntur; qua causarum ignaris præstigiosa, uel miraculosa uidentur[97].

Este planteamiento es el mismo de los filósofos naturales coetáneos:

> [A] todo esto no le llamamos virtud o accidente manifiesto, sino muy occulto o incógnito, pues no lo conocemos a él por sí mismo, por quanto nos falta sentido con que conocerlo, sino percebímoslo y alcanzámoslo por sus effectos, y esto es obrar con virtud o propiedad occulta, la qual aunque muchos affirman que no la ay y que es desatino esto de virtud occulta, vemos por esperiencia lo contrario, y que realmente ay propiedades y virtudes admirables secretas y maravillosas en yervas, piedras y animales, las quales, (como tengo dicho) se llaman occultas por ser conocidas, no por sí mesmas sino por sus effectos, que podemos dezir ser estas virtudes occultas como las formas sustanciales de los cuerpos naturales, las cuales ellas de por sí no se conocen, y assí las conocemos y rastreamos por sus effectos y accidentes propios[98].

La *magia naturalis* se divide, por un lado, en operativa y adivinatoria: «Naturalis Magia diuiditur in *operatricem et diuinatricem*, hæc in abditis

---

96 PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate*, § 37, n.º 229-230. Algo parecido afirma en las *Conclusiones*, 1486], ed. Joseph H. Peterson, Twilit Grotto Esoteric Archives, 2001 (‹http://tinyurl.com/da5cnq›): «Magia est pars practica sciencie naturalis. Ex ista conclusione et conclusione paradoxa dogmatizante XLVII, sequitur quod magia sit nobilissima pars scientie naturalis» (V, 38, 3-4). Sobre este aspecto, véase VASOLI, *Le filosofie del Rinascimento*, p. 150.

97 DEL RIO, *Disquisitiones magicæ,* I, III, p. 4*b*.

98 Juan DE CÁRDENAS, *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias* [1591], pról. José Terrés, México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1913, III, V, p. 172.

et futuri coniectandis uersatur, […] illa miros effectus producit»[99]. La *operatrix* puede ser puramente natural o también artificial:

> La magia legítima y pura, assí natural·como artificial, va por diferente camino, lícito y sin tropieço, y toca a la consideración del artificio de la naturaleza, porque por ella se conoce cómo se pueden hazer naturalezas, digámoslo assí, artificiales, o artificios naturales. Esto es, que lo que por el curso de las causas solemnes y legítimas de la naturaleza no fuera, por la aplicación del arte, e industria humana, se haze y se forman muchos artificios naturales y milagros humanos, digámoslo assí, sabiendo mezclar diversas causas el que comprehende las virtudes particulares de las cosas; porque assí como naturalmente del concurso furtuito extraordinario de algunas causas, resultan efetos peregrinos en la naturaleza, y monstruos raros, assí pueden resultar del concurso extraordinario pretendido [= 'intencionado'] y por industria humana. Puédense hazer animales de forma nunca vista e ingenio particular, y que unos árboles lleven la fruta de los otros y otras maravillas, que al que ignora sus causas parecen milagros[100].

La primera incluye las maravillas de la naturaleza y su aprovechamiento:

> Quis enim, uel litteris dumtaxtat tinctus philosphicis nescit multas esse uirtutes rerum naturalium, occultas mirabilium rerum effectrices, quas siquies bene nosset et ad usum acommodare sciret, haut dubie mira posset efficere. In Insula *Ombrio*, quam nostri dicunt *del Hierro*, proxima Canariæ, arbor est quæ cotidie ante ortum solis tum a stipitis tum a ramis aquam tantam emittit, quæ incolis et iumentis sufficit, quia nunqam ibi pluit, nec ullus aquarum puteus nec fluuius nec lacus est[101].

---

99 Del Río, *Disquisitiones magicæ*, I, iii, p. 5*a*.

100 Juan Eusebio Nieremberg. *Oculta filosofia* [1634], ed. rev., Madrid, Imprenta del Reyno, [s. a.], II, xcv, ff. 181v-182r.

101 Francisco Torreblanca, *Epitomes delictorum in quibus aperta uel oculta inuocatio dæmonis interuenit libri IIII*, Hispali, apud Ildephonsum Rodriguez de Gamarra et Franciscum de Lira, 1618, II, i, 40, f. 78r*a*.

La segunda, las maravillas de la técnica inspiradas en aquellas, pero igualmente el ilusionismo:

> Naturalis artificiosam genuit Magiam, quia naturam ars imittatur […], et hęc duplex Mathematica uidelicet, et Præstigiatoria […]. Mathematica est quę Geometricis, Arithmeticis et aliis Mathematicis principiis nititur, ut sphera ill Archimedis uitrea, quæ omnes cœlestium orbium conuersiones suis motibus clarissime representabat. […] Quemadmodum nostro sæculo hac arte inuenta sunt horologia quæ non solum horæ obelisco notentur, uerum etiam aeris sonitu horarum numerus audiatur, ex libramentis uidelicet ac rotis non eodem modo tantum, se contrario currentibus peritissime composita. […] Præstigiatoria autem Magia ludrica et deceptatoria est, quia eius effectus non sunt tales qualiter uidentur, ut quę a gyrtis, circulatoribus et funambulis uidentur patrata ex agilitate pedum uel manum[102].

En cuanto a la *diuinatrix*, abarca los modos de adivinación no supersticiosos, esto es, la *diuinatio naturalis* y la *artificialis*:

> Diuinatio naturalis, ex ipsiusmet naturæ abditis summitur, et sic permissa, quia licitum est signa naturalia quærere […]. Quia ut prudentibus dedir Deus ad pluuiæ et tempestatis causas, cognoscere tetragonos, diametros et congressus Solis et Lunę et aliorum errantium et fixorum syderum pluuiarum et aeris mutationes effectores.[…] Artificiosa diuinatio ex natura et arte comparatur ad alicuius rei occulta indagationem uel futuri prænotione es abditis naturæ, au risgni alicuius manifestationem. […] Præsumptiones et inditia nihil aliud sunt quam diuinationes in rebus dubiis, ex argumentis et indiciis per circunstantias frequenter euidentes collectæ[103].

Paradójicamente (al menos en apariencia), son los tratadistas que denuestan la magia numinosa quienes otorgan más crédito a la *magia naturalis*, como una forma netamente opuesta a la *dæmonica*, y, por lo tanto, quienes más van a insistir en la existencia de virtudes arcanas,

---

102 Torreblanca, *Epitomes delictorum*, II, ii, 1-3, f. 79r*a-b* y iii, 1, f. 80v*b*-81r*a*.

103 Torreblanca, *Epitomes delictorum*, I, ii, 1-2, f. 4v*b*, y iii, 1 y 8, f. 6v*a-b*.

que son las que hacen tildar de magos a sus conocedores, frente a quienes recurren al pacto satánico para obrar *præter naturam*:

> Duplicem esse Magiam hic liber ostendit; alteram quidem Naturalem et ueram, ex occultis rerum naturis et uirtutibus profectam, intimamque ac præstantissimam Philosophiæ partem, et admirandorum effectricem operum, ab omnique alienam superstitione, et a Dæmonum artificio ac maleficio puram; sed paucissimis tamen mortalium explorate perceptam. Alteram uero (quæ uulgo iactatur et celebratur) ab omni ratione ac ueritate uacuam, fallacem item et noxiam, Dæmonumque fraudibus et maleficiis implicatam, ob idque merito infamem et abominabilem, et e societate hominum exterminandam[104].

Dado, pues, que la *magia naturalis* se concibe en términos del recurso a propiedades y fuerzas de la naturaleza, aunque sean excepcionales, maravillosas u «ocultas», adopta lo que podría llamarse una perspectiva protocientífica, desde la cual se pueden (des)calificar como supersticiones las creencias o prácticas mágicas que, en virtud de sus propias concepciones, carecen de dicho sustento, incluso si, aparentemente, se basan en los mismos principios:

> ¿Qué mayor desvarío que lo que algunos deliravan, que si fuesse menester con prudencia y esfuerço resistir a un enemigo, porque la prudencia se atribuía a la Grulla, la fortaleza al León, y el esfuerço esté en el coraçón, creyendo los Egipcios que sus símbolos tenían igual virtud, mandavan aplicar al coraçón del hombre, con otras circunstancias que no es menester declarar, ciertas partes destos animales, entendiendo que con esto sería el sucesso tan dichoso, como se podía esperar de un Capitán prudentíssimo y valiente?[105]

Como es comprensible, dados estos planteamientos, la magia natural es más especulativa que operativa, puesto que, en la práctica, los encargados de aplicar esas «propiedades y virtudes admirables secretas

104 Pereira, *Aduersus fallaces et superstitiosas artes*, lib. I, proœm., p. 1.

105 Nieremberg, *Oculta filosofía*, II, xciv, f. 181r-v.

y maravillosas en yervas, piedras y animales» de las que hablaba Cárdenas eran más bien los médicos y los boticarios o, en el caso de las virtudes atribuidas a las piedras preciosas, a veces los simples orfebres, por la sencilla razón de que, a diferencia de lo planteado por la magia ritual, aquí las cualidades son intrínsecas y no dependen ni de las cualidades personales del oficiante ni de las ceremonias con que son tratadas. Como indicaba Bruno: «sumitur magus pro faciente mirabilia sola applicatione actiuorum et passiuorum, ut est medicina et chymia secundum genus; et hæc est naturalis magia communiter dicta»[106]. Algo semejante afirmaba Pereira: «Naturalis [magia] cum sit doctrinæ Physicæ, Medicæ, ac Mathematicæ pars nobilissima, per se bona et honesta est, hominumque studio et cognitione dignissima»[107]. En cuanto a la *magia artificialis*, sería propia bien de ilusionistas (en el caso de la prestidigitación), bien de horticultores (en el caso de los injertos vegetales), bien de ingenieros o relojeros (en el caso de la construcción de autómatas).

A cambio, es la única de las manifestaciones mágicas del Siglo de Oro que se vincula expresa e inequívocamente a la idea de cualidades o propiedades ocultas, pero al mismo tiempo, según se ha visto, se separa de forma igualmente neta del resto de las manifestaciones mágicas, salvo parcialmente en el caso de Agrippa, quien considera que la magia es triple: natural, celeste o matemática (es decir, astrológica) y ceremonial (es decir, numinosa), en correlación con las tres partes de la *philosophia regulatiua*: física, matemática y teología[108]. Por lo demás, dado que la *magia naturalis* es la única modalidad mágica que los tratadistas canó-

106 BRUNO, *De magia*, procem., p. 397. No obstante, considera que la magia natural propiamente dicha es otra: «Quarto cum ex antipathiæ et sympathiæ rerum uirtute, ut per ea quæ pellunt, transmutant et attrahunt, ut sunt species magnetis et similium, quorum opera non ad qualitates actiuas et passiuas reducuntur [s]ed omnia ad spiritum seu animam in rebus existentem referuntur; et hæc proprie uocatur magia naturalis» (pp. 397-398).

107 PEREIRA, *Aduersus fallaces et superstitiosas artes*, I, XIV, p. 105.

108 AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De occulta philosophia*, I, I-II, pp. 85-89 (pero véase lo dicho en el apartado I sobre los límites de su síntesis «ocultista»). Le sigue BRUNO: «generaliter magiam triplicem accipimus: diuinam, physicam et mathematicam. […] Iuxta tres prædictos magiæ gradus tres mundi intelliguntur: archetypus, physicus et rationalis» (*De magia*, procem., pp. 400 y 403), quien, no obstante, había discernido previamente diez variedades de magia (pp. 397-400), de las que rechaza unas y refunde otras en esta tríada.

nico-teológicos consideran lícita (aunque a veces con reservas)[109], su cultivo y difusión no necesitan recurrir al ocultamiento y, por lo dicho respecto de su faceta pragmática, parece obvio que una enseñanza esotérica, iniciática o gnóstica le resulta básicamente ajena.

VIII. Astrología y fisiognomía[110]

Desde el punto de vista teórico del Siglo de Oro, la astrología y la fisiognomía (con sus afines, la quiromancia y la metoposcopia) podrían quedar subsumidas en la magia natural, como formas de la *diuinatio naturalis*, mientras no se aplicasen a la adivinación de futuros contingentes. Sin embargo, desde un punto de vista histórico, se trata de artes diferentes, cada una de ellas con su propia historia, sus propios postulados y sus propias técnicas. Por otro lado, si la astrología es uno de los incontestables fundamentos de la filosofía natural del período, no es la única justificación de la *magia naturalis*, que apela también al modelo atractivo del imán, bajo las especies de *sympathia et antipathia rerum*, según se ha visto en el apartado anterior.

En este, como en otros casos, el planteamiento práctico y el doctrinal eran distintos. La astrología nació como una forma de desvelar el porvenir de las personas y este era el fin primordial de casi cualquier astrólogo, mientras que, como se ha visto, esta posibilidad estaba seriamente

109 «Cęterum *Naturalis* et *Artificosa* Magiæ duo sunt uelamina quibus se occulere solet Magia *Diabolica*, semper enim uel naturae uim mentitur, ut in iis quæ de astrorum influxu et temperie hominis superiore capite disseruimus, uel mentitur artificium, ut in characteribus, imaginibus et huiusmodi» (Del Río, *Disquisitiones magicæ*, I, iv, q. 1, p. 17*a*); «Magia dæmoniaca naturali, et artificiosa solet occultari, nam diabolus, uel naturæ uim mentitur, uel artificium» (Torreblanca, *Epitomes delictorum*, II, v, 1, f. 83v*a*).

110 De la inmensa bibliografía sobre ambas disciplinas (en particular la primera), me limito a remitir, para una visión general, a Jim Tester, *Historia de la astrología occidental* [1ª ed. ing. 1987], México; Madrid, Siglo XXI, 1990, y Julio Caro Baroja, *La cara, espejo del alma: Historia de la Fisiognómica* [1987], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993, y para el Siglo de Oro, a Antonio Hurtado Torres, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1984, y Folke Gernert, «El arte de pronosticar entre seriedad científica y ciencia oculta: La textualización de la fisiognomía en la literatura áurea española» en *Saberes humanísticos y formas de vida: Usos y abusos*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 203-208 (así como a su contribución a este mismo volumen).

restringida por la percepción doctrinal[111]. Este no era solo un problema teológico, lo era también desde la vigente filosofía natural, puesto que el influjo de cuerpos físicos, como, en definitiva, son los astros, no podía darse sobre la parte espiritual de la persona, es decir, su alma, y por lo tanto no podía subyugar su intrínseco libre albedrío. Ahora bien, dado que dicha influencia sí podía ejercerse sobre el cuerpo (en particular, sobre sus cuatro humores) y que el alma, durante su estancia terrena, está condicionada por el mismo, sí podía admitirse un influjo mediato, aunque nunca hasta el punto de anular la capacidad del hombre para decidir por sí mismo. De ahí el repetido adagio aducido por el heterónimo de Lope a su Juanilla: «No digo yo que fuerzan las estrellas; / que inclinan, digo»[112]. Lo explica así el cosmógrafo Falero:

> Estos planetas son de diversas naturalezas y conforme a ellas significan lo por venir. […] y mueven a los vegetales y sensuales, y a los racionales inclinan y mueven y disponen según las complisiones de que conforme a sus nacimientos son compuestos, y conforme a esto naturalmente inclinan cada racional más a una cosa que a las otras y para aquella que más le inclina, más abilidad o aparejo natural le da que para toda otra cosa. […] Mas aunque, como dixe, a los racionales inclinen y muevan, no les obligan ni apremian a cosa forçosa, porque Dios todopoderoso a todas las criaturas puso límite y término necessario y al hombre libre alvedrío dio, sin que aun a sí mismo, que le crio, le sujetasse, ni le puso obligación necessaria para que siguiesse a la natural razón que dentro en él infundió, la qual de contino le persuade a lo mejor[113].

---

111 Sobre la fortuna doctrinal de la astrologia entre la Edad Media tardía y el Renacimiento, véanse Eugenio GARIN, *El zodiaco de la vida: La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos* [1.ª ed. it. 1976], Madrid, Alianza, 1981, y VASOLI, *Le filosofie del Rinascimento*, pp. 137-144. Para el panorama en la España del Siglo de Oro y las repercusiones de la bula de Sixto V (que citaré a continuación), véase SARRIÓN, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*, pp. 79-88.

112 Lope DE VEGA, *Rimas de Tome de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008, p. 309, n.º 98, vv. 9-10. Sobre este principio, véanse HURTADO TORRES, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, pp. 24-27, y MONTANER, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 670 y 805.

113 Francisco FALERO, *Tratado del Esphera y del Arte del Marear*, Sevilla, Juan Cromberger, 1535, IV, f. b 2r.

Este planteamiento, que quedó sancionado por la bula *Cœli et terræ Creator*[114], promulgada en 1586 por Sixto V para condenar las artes adivinatorias y particularmente la astrología judiciaria (pero no la *diuinatio naturalis*, como allí se indica expresamente), está en la base de la conocida distinción entre verdadera y falsa astrología hecha por el maestro Ciruelo:

> Concuerdan la verdadera y la falsa astrología no solamente en el nombre, mas también en la obra, que entrambas juzgan de las cosas que están aún por venir y esto juzgan por los cielos y estrellas dellos. Mas ay diferencia entre ellas quanto a las cosas de que juzgan, que la verdadera astrología habla de cosas que se causan por las virtudes de los cielos, que con sus movimientos y luzes alteran el ayre y la mar y la tierra, y ansí causan diversos effectos de tiempos; […] y ansí los cielos causan en nuestros cuerpos diversas calidades, complexiones, pasiones y enfermedades, diversas inclinaciones y abilidades a muchas artes y sciencias. […] La falsa astrología no es arte ni sciencia verdadera, antes es una superstición, porque por los cielos y estrellas presumen de juzgar de cosas que no pueden ser effectos dellas, ni las estrellas tienen virtud natural para las hazer. Esto es vanidad, querer aplicar las estrellas a cosas que ellas no pueden ser causas dellas. Y ay dos maneras principales de cosas que las estrellas no las pueden hazer, ni ser causa dellas. Las primeras son las cosas de acaescimientos por diversos casos de fortuna que a deshora acaecen, sin pensar los hombres en ellas, ansí como al que va a la plaça por comprar lo que ha menester para su casa, algunas vezes cae una teja o piedra del tejado y lo descalabra […]. Las segundas cosas de que no se puede aver sciencia por las estrellas son los secretos del coraçón y voluntad del hombre[115].

En cuanto a la fisiognomía, contaba con similares restricciones, como se ha visto en las citas de Juan de Horozco y Jerónimo Cortés aducida arriba en el § IV. Aquí también se admite una «fisiognomía verdadera», frente a otra «supersticiosa», en expresión de Nieremberg[116],

---

114 *Bullarium Romanum*, vol. VIII, p. 647*a*-650*b*.

115 Ciruelo, *Reprovación*, II, iii, pp. 85-87.

116 Nieremberg. *Oculta filosofia,* II, xx-xxiv, f. 113r-118v. Véase, en el mismo sentido, el pasaje de Agrippa transcrito en el § IV.

quien señala que en la primera «sin dificultad se hierra [*lege* yerra], con que la ha desacreditado nuestra ignorancia; mas sus reglas legítimas no son tan inciertas, pues se fundan en las causas y efetos del temperamento, con que se condiciona el ánimo»[117]. Más severa era la postura respecto de la quiromancia, que el mismo Horozco rechaza por completo en su *Tratado de la verdadera y falsa prophecia*, II, VIII, f. 90v-91r, si bien Ciruelo la acepta en los mismos términos que el resto de la fisiognomía:

> La sexta se llama *chiromancia*, que quiere dezir 'adevinar por las rayas de la mano' […]. Verdad es que en las manos ay unas rayas muy principales que se causan de las dobladuras de las manos y, porque son liñas muy naturales, dizen los sabios que aquellas sinifican algo: no de las cosas que an de acaescer a los hombres, sino de las disposiciones del cuerpo del hombre quanto a los miembros principales de dentro del cuerpo. Es a saber, si tienen el celebro rezio o flaco, si el estómago, si el coraçón o si el hígado o el liviano está sano o enfermo. Mas de las cosas de buena o mala ventura, ni estas rayas ni las otras menores sinifican cosa alguna y, ansí, juzgar de tales cosas por las rayas de las manos es una superstición y adevinación diabólica[118].

Aquí el padre Nieremberg se alinea con Horozco e incluye en su condena la metoposcopia:

> Ha sido con todo esto desautorizada esta ciencia de la naturaleza, porque la confundían con la Metoposcopia; no es assí. La Chiromancia, y Metoposcopia son supersticiosas y vanas, en quanto sin fundamento coligen solamente por las rayas y doblezes de nuestra tez cosas de que ellas no son causa, ni tienen conexión alguna, presumiendo dezir por sus reglas imaginadas casos particulares, fortuitos, y libres, y futuros. En nada desto se entremete la fisiognomía de que vamos hablando; solo congetura el ingenio e inclinación natural por el bulto de fuera, fundada en razon; no por esta o aquella arruga, o raya, o accidente simple y fortuito[119].

117 Nieremberg, *Oculta filosofia,* II, XXII, f. 115v.

118 Ciruelo, *Reprovación*, II, IV, pp. 89-90.

119 Nieremberg, *Oculta filosofia,* II, XXIX, f. 117r.

Respecto de la dimensión «oculta», la astrología puede explicarse (aunque no solo) en términos de «fuerzas ocultas». En cambio, la fisiognomía y, en la medida en que se acepten, la quiromancia y la metoposcopia, se basan en «ex partium omnis corporis harmonica correspondentia»[120]. En cuanto a la ocultación, esta es prácticamente nula. La astrología (entonces faceta indispensable de la astronomía) era una de las siete artes liberales enseñadas en las universidades, mientras que la fisiognomía se divulgaba libremente. El citado *Libro de phisonomia natural* de Jerónimo Cortés corrió sin grandes impedimentos entre los siglos XVI y XVIII, pese a contener, como se ha visto, elementos de metoposcopia «supersticiosa» y su aún más famoso *Lunario perpetuo* conoció una difusión incluso más amplia y dilatada en el tiempo, pese a contener asertos de indudable alcance «judiciario»[121]. Es cierto, no obstante, que ciertos astrólogos fueron objeto de procesos inquisitoriales, pero en casi todos los casos se los acusa, no de realizar atrevidos pronósticos genetlíacos, sino de ocuparse de asuntos afines a los tratados por los nigromantes de bajo nivel y, en algunos casos, las hechiceras: «Declaraba las cosas por venir y alzaba figuras, y decía que aparecerían las cosas hurtadas, y si vivían o no algunas personas ausentes de quien le iban a preguntar, y el suceso que iban a tener algunos pleitos […] y asimismo dónde había tesoros»[122]. No ha de extrañar, pues, que en unas *Instrucciones para procesar* inquisitoriales, de la primera mitad del siglo XVII, el delito de practicar la astrología quedase «situado al lado de la hechicería»[123]. En cambio, hasta donde se me alcanza, no hay casos de

120 Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, I, lii, p. 187.

121 Véase al respecto Montaner, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 677-679.

122 Acusación contra Francisco Scoto, siciliano, ante el tribunal inquisitorial de Granada, en 1630, citado por Martín Soto, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada*, p. 119; véanse en general las pp. 119-125, y *Magia y vida cotidiana*, pp. 113 y ss., así como Sarrión, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*, pp. 86-110.

123 Sarrión, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*, p. 87. Muy interesantes son los casos de tergiversación, como el del médico Isidro Gil, quien, de acuerdo con la *diuinatio naturalis*, hacía «pronósticos del tiempo» de base astrológica, por lo cual «la vulgaridad de la gente dice que con la ciencia todo se alcanza y que lo mismo es la natural que lo judiciario», razón por la que «son tantos los que va a molestar a este para que les diga, cuando les falta alguna cosa, dónde [la] buscarán», pues «dicen que este tiene un espejo y una rueda donde ve y alcanza todo cuando hay, y sabe si los pastores hurtan algo y otras vulgaridades de gente ignorante» (ed. Sarrión, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*, doc. XI.B, pp. 213-214; comp. también las pp. 96-97).

reos de adivinación supersticiosa por practicar la fisiognomía, mientras que los casos de quiromancia y metoposcopia, en que el acusado o, más a menudo, acusada, «miraba las manos y el rostro, y por ello decía lo que había de acontecer», pertenecen claramente al ámbito de la hechicería y de la *diuinatio uulgaris*[124].

IX. Alquimia y hermetismo[125]

Al igual que las disciplinas vistas en el apartado precedente, la alquimia podía considerarse durante el Siglo de Oro parte de la *magia naturalis*. De hecho, Torreblanca la incluye específicamente dentro de la *magia operatrix*, dado que su rama más difundida era la crisopeya o arte transmutatoria[126]. Incluso dejando esta al margen, la alquimia poseía ante todo una dimensión práctica ligada a la metalurgia, como deja bien claro Covarrubias en su definición: «todo ello consiste en la fundición de los metales»[127], así como a la medicina, a la que se había incorporado gracias, sobre todo, al *ars destillatoria* y al *ars spagyrica* de inspiración paracélsica, continuada por la posterior quemiatría o iatroquímica, una farmacología que pretendía obtener productos terapéuticos, tanto a partir de elementos vegetales (en particular el *ars destillatoria*) como minerales (especialmente la espagiria y la iatroquímica), mediante las técnicas alquímicas[128]. Sintetiza todo esto el alquimista

124 Así se deduce de los datos que aporta Martín Soto, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada*, pp. 147-149.

125 Aquí de nuevo la bibliografía es desbordante. Sirvan de punto básico de referencia Claus Priesner y Karin Figala (coord.), *Alquimia: Enciclopedia de una ciencia hermética* [1.ª ed. al. 1998], Barcelona, Herder, 2001; Bruce T. Moran, *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge ma, Harvard University Press, 2005, y, para el caso español, Juan García Font, *Historia de la alquimia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1976, y Francisco Javier Puerto Sarmiento *et alii*, *Los hijos de Hermes: Alquimia y espagiria en la terapéutica española moderna*, Madrid, Corona Borealis, 2001.

126 Torreblanca, *Epitomes delictorum*, II, iv, f. 81r*a*-82r*a*.

127 Covarrubias, *Tesoro*, p. 143*a*.

128 Véase, en general, Priesner y Karin Figala (coord.), *Alquimia*, pp. 98-99 y 144-146), y para el caso español, Puerto Sarmiento [y otros], *Los hijos de Hermes,* y Mar Rey Bueno, *Los Señores del Fuego: Destiladores y espagíricos en la corte de los Austrias*.

irlandés Richard Stanihurst en el capítulo II del *Toque de alquimia* que dedicó a su protector, Felipe II, en que detalla los principales fines de «aquella parte de philosophia natural que se dize chímica»:

> Entre diversas opiniones de diversos autores, hallo ser más verisímil que esta palabra griega *chimia* se deribe del berbo griego *cheo*, que significa fundir, por quanto los chimistas son forçados muchas vezes trabajar en fundir los metales y minerales, para su mejor preparación. Y de aquí paresçe que esta arte chímica tomó el nombre, a la qual palabra los árabes añadieron su articulo *al*, y así, de *chimia* hizieron *alchimia*, significando ambas palabras una misma cosa. El efecto cumplido que esta promete y puede cumplir consiste en tres puntos: el primero, en hazer medicinas solo para la salud humana; el segundo, en medicinas que sirven solo para quitar y limpiar las enfermedades de los metales; et terçero y último, en componer una medicina que sirva assí para curar las enfermedades humanas como las metálicas, y aqueste es el más principal de los tres[129].

Ahora bien, al igual que ocurría con la astrología o la fisiognomía, la alquimia no era de suyo una parte de la magia, sino que constituía una disciplina autónoma, con una historia propia. Es cierto que en un momento dado halla en la astrología un sustento epistémico propio del marco de la filosofía natural coetánea (según lo planteado por la alquimia especulativa árabe), pero no dependía de ella ni en su surgimiento ni en su desarrollo. Por otro lado, aunque la invención de la alquimia se atribuye de antiguo a Hermes Trimegisto (la *interpretatio Græca* del Toth egipcio) y pese a que en algunas recetas alquímicas se encuentran encantamientos similares a los de los papiros mágicos alejandrinos[130], lo cierto es que el conjunto de textos de tipo platónico con componentes sincréticos egipcios que conforman el *Corpus Hermeticum* resulta totalmente ajeno a la alquimia. De igual modo, los textos alquímicos griegos carecen de casi cualquier especulación teórica

---

129 Cito por María Tausiet, «*El toque de Alquimia*: un método casi infalible dedicado a Felipe II por Richard Stanyhurst», en Javier Campos y Fernández Sevilla (dir.), *La Ciencia en el Monasterio del Escorial,* Madrid, Ediciones Escurialenses, 1994, vol. I, p. 547.

130 Véase, por ejemplo, Marcellin Berthelot, *La Chimie au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, 1893, vol. I, p. 55.

y básicamente se componen de recetas de contenido práctico, solo en parte vinculadas a la crisopeya en sentido estricto, es decir, a la búsqueda de la transformación de otros metales en oro. En realidad, es únicamente en plena Edad Moderna cuando se produce una reinterpretación de la alquimia en clave hermética o, de modo más genérico, neoplatónica, tal y como se advierte en las obras de Heinrich Khunrath o Robert Fludd. La proyección de este vínculo hacia el pasado ha llevado a la extendida, pero básicamente infundada creencia de que la alquimia era, en muy buena medida, una enseñanza esotérica (en el sentido prístino del término), cuya vertiente exotérica era la transmutación metálica, pero cuyo verdadero y oculto fin consistía en la transformación interior del adepto, en un proceso de claras connotaciones gnósticas. A su vez, esto ha provocado la búsqueda de lecturas alquímico-herméticas de obras artísticas y literarias de todo tipo, en la estela del enigmático Fulcanelli, aunque este se refería a la alquimia en su sentido estricto, es decir, a la sola arte transmutatoria, sin ninguna dimensión iluminativa, mística o ni siquiera filosófica.

Es cierto, no obstante, que desde fines de la Edad Media, los tratados de alquimia, pese a seguir siendo mayoritariamente prácticos, desarrollan una imaginería (tanto textual como gráfica) más alegórica que simbólica[131], cuya finalidad expresa es velar el conocimiento del gran secreto alquímico a personas indignas o inadecuadas, aunque en realidad parece deberse más bien a dos problemas conexos: por un lado, la indeterminación de los verdaderos componentes de la piedra filosofal; por otro, la falta de un aparato teórico que permitiese describir las operaciones en términos cuantitativos en lugar de cualitativos. El resultado son expresiones de aspecto poético, por lo metafórico, que pueden hacer pensar en el místico antes que en el técnico de laboratorio. Sin embargo, esta forma de expresión, aunque hasta cierto punto esotérica, en tanto que solo inteligible (en la medida en la que puede serlo) por los conocedores del arte alquímico, en realidad viene a ser más bien una terminología técnica, que, además, no se refiere en absoluto a una dimensión espiritual, sino que sigue anclada en la descripción de los fenómenos físicos que deberían darse en el *opus magnum* o proceso de obtención de la piedra filosofal, como dejan claro los diccionarios especializados de

131 Tal y como ha mostrado Barbara Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV^e-XV^e siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1982.

la época, como el *Lexicon Alchemiæ* de Ruland, el *Lexicon chymicum* de Johnson e incluso el posterior (y más influido por el neohermetismo barroco) *Dictionnaire mytho-hermétique* de Pernety.[132]

Otro aspecto relacionado con la alquimia en que se han producido notables equívocos es el de su tratamiento legal[133]. La alquimia como tal nunca fue perseguida; lo que sí se prohibió fue la fabricación del oro alquímico (es decir, oro de baja ley o aleaciones de aspecto similar al oro), tanto por parte del derecho civil, que en el caso hispánico se manifiesta en las *Partidas*, VII, VII, 9, como en el canónico, mediante la extravagante (no bula, como suele leerse) *Spondent*, *de Crimine falsi*, promulgada hacia 1317 por Juan XXII[134]. Este texto a menudo se aduce como prueba de la condena eclesiástica de la alquimia, pero, al igual que en el código alfonsí, aquí los únicos a los que se condena expresamente es a quienes «aurum uel argentum fecerint, uel fieri secuto facto mandauerint». Cierto es que tanto la ley de las *Partidas* como esta extravagante manifiestan una clara incredulidad en la posibilidad de la transmutación metálica[135], pero esto se sitúa en un plano epistémico y no jurídico. En este, como declara tajantemente Del Río, «[Alchimia] licitam uero nec ullo iure prohibitam, immo et inter artes metallarias a iure ciuile receptam, communis est sententia iuris interpretum»[136]. Otra cosa es que su cultivo, como ocurre con la magia natural, se viese con suspicacia, por el riesgo de incurrir en pacto tácito o expreso con el demonio en la búsqueda de la piedra filosofal y otras razones morales, como la ruina a la que solía abocar a sus obsesos practicantes[137]. Esto se complementa con la des-

---

132 Martin Ruland, *Lexicon Alchemiæ siue Dictionarium Alchemisticum*, in Francfurtensium Republica, cura ac sumptibus Zachariæ Palthenii, 1612; William Johnson, *Lexicon chymicum, cum obscuriorum uerborum, et rerum Hermeticarum*, Londini, impensis Guilelmi Nealand, 1657; Dom Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve* […] *les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques*, Paris, chez Bauche, 1758.

133 Para este aspecto, véase Montaner, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», pp. 655-663.

134 *Extravagantes Communes*, lib. V, tit. VI, c. un., en *Corpus Iuris Canonici*, ed. Emil Friedberg, 2.ª ed. Lepizig, Bernhard Tauchnitz, 1879, vol. II, cols. 1295-1296; la transcribe también Martín del Rio, *Disquisitiones magicæ*, I, v, q. 4, pp. 39*b*-40*a*.

135 Para el código alfonsí véanse además *Partidas*, II, v, 13, y VI, iv, 4.

136 Del Rio, *Disquisitiones magicæ*, I, v, q. 4, p. 39*b*.

137 Véase al respecto Torreblanca, *Epitomes delictorum*, II, iv, 14-19, f. 82r*a*, quien señala que «licet artem laudemus, Reipublice necessariam negamus, imo asserimus

confianza en su misma posibilidad, lo que sitúa a la alquimia en una posición cercana a la vista para la astrología o la fisiognomía. Así pues, se admite sin reservas la alquimia especulativa como una explicacion teórica de la naturaleza metálica y mineral, bajo los mismos principios de influencia astral y *sympathia rerum* que (como hemos visto) presiden el conjunto de la filosofía natural del período. Sin embargo, el uso de la alquimia operativa se restringe, prohibiéndose toda operación destinada a fabricar oro alquímico y desaconsejando, en general, investigar en la transmutación metálica, pero sin impedir su uso en otros ámbitos, destacadamente en la metalurgia y en la farmacopea. Pese a todo, sobre la alquimia pesa más un estigma de charlatanería que de herejía[138], como sí era el caso de la astrología judiciaria.

Respecto de la dimensión «oculta», de nuevo resulta problemático atribuir al conjunto de la alquimia el recurso (teórico) a cualidades o a fuerzas ocultas, aunque, sin duda, el creciente tono enigmático de los textos alquímicos guarda relación con su concepción de los ingredientes y el proceso mismo del *opus magnum* como parte de los *arcana naturæ*. A fin de cuentas, lo que el alquimista pretendía con la crisopeya era reproducir en su laboratorio, de forma acelerada, los lentos procesos que la naturaleza, mediante los influjos astrales y otros fenómenos, efectuaba en los veneros metálicos. Otra cosa era, como se ha visto, el resto de sus facetas operativas. Por lo que hace a la ocultación, no se produce un cultivo clandestino de la disciplina, pese a lo cual el de la alquimia es probablemente el único caso en que realmente se da una actitud esotérica. Por un lado, existía una voluntad expresa de apartar al alquimista indigno: «Omnes auctores propter magnitudinem secretorum occultant scientiam alkimie per uerba et opera methaphorica et figuratiua, et hoc eis inspirauit Deus ut soli sapientissimi et optimi eam percipiant propter bonum reipublicæ procurandum»[139], incluso si las verdaderas razones podían ser otras, como queda dicho. Por otro, si bien la ciencia del alquimista procede del arduo estudio de los textos y, a veces, de la obser-

---

debere Magistratos eam prohibere, ac ipsisi Chimicis perseuerare punire, nam pro philosophico lapide fortunas suas dilapidantur, et dæmonis aliquando auxilium exposcunt».

138 Compárese TAUSIET, «*El toque de Alquimia*…», pp. 529 y 539-541.

139 Roger BACON, *Secretum secretorum cum glossis*, ed. Robert Steele y Alexander Strathern Fulton, Oxford, Clarendon Press, 1920, p. 117. Sobre este pasaje, véase OBRIST, *Les débuts de l'imagerie alchimique*, pp. 53-54,

vación directa de la naturaleza, algunos autores hacen intervenir en ella una iluminación gnóstica (como ocurre en el apócrifo alquímico atribuido a san Alberto Magno)[140], pese a lo cual la Gran Obra se sigue concibiendo en términos puramente externos o materiales y no internos o espirituales, para lo que habrá que esperar al único movimiento realmente esotérico del período (y desconocido en el ámbito hispánico): el neohermetismo teosófico que dará lugar al movimiento rosacruciano y sentará las bases de la posterior masonería.

X. La representación de la magia en la literatura áurea[141]

Antes de abordar este aspecto, es preciso denunciar dos concepciones falaces que habitualmente distorsionan cualquier intento de abordar la relación entre la realidad extratextual y su representación intratextual. Por un lado, está la concepción especular, que hace de la página literaria básicamente un reflejo (mediatizado, eso sí, por la ideología dominante) de la coyuntura en que se inscribe el texto. Por otro, está la concepción autista, según la cual los textos se limitan a enraizarse y nutrirse de otros textos, sin conexión alguna con el mundo que los rodea. En realidad, la relación entre literatura y vida resulta más compleja y, sobre todo, bastante más matizada, amén de ser a menudo dialéctica, en la medida en que un texto puede contribuir a modificar el contexto del que parte, así sea en la sola parcela de lo literario, lo cual a su vez puede

140 Véanse testimonios de ambas posturas en Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, pp. xvii-xx.

141 Para los datos que justifican la síntesis que sigue, baste con remitir a Natalia Fernández Rodríguez, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007, y «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista,* 26, 2014 (‹http://tinyurl.com/oshkk3q›), pp. 1-17; Eva Lara, «El papel de la hechicería en la picaresca española», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 2008, pp. 471-485; *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* y «La hechicera en la literatura española del siglo XVI: Panorámica general», *Lemir*, 14, 2010 (‹http://tinyurl.com/mx20tq3›), pp. 35-52,; Robert Lima, *Prismas oscuros: El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, Fundamentos, 2010; Eva Lara y Antonio Cortijo (eds.), *Magia, hechicería y brujería en la historia, la cultura y la literatura hispánicas de la Edad Moderna*, monográfico de *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 26, marzo-abril 2014, ‹http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_26/›; Lara y Montaner (coords.), *Señales, Portentos y Demonios*.

redundar, si no en modificaciones textuales (aunque casos hay en que ocurre, como en la *Celestina*), al menos en una nueva percepción de la obra[142]. En general, ninguna producción literaria puede abstraerse de su entorno (incluidos los otros textos que en él se hallan), porque jamás se compone en el vacío, pero este condicionamiento no es determinista ni implica que todo lo que aparece en un texto se haya basado, de un modo directo, en el medio del que parte. Cada obra responderá en proporción variable, a las creencias y vivencias de su autor, así como a sus lecturas, que a su vez coincidirán solo en un determinado grado con las de la mayoría de sus contemporáneos. En esta confluencia de estímulos y fuerzas, determinados aspectos de un texto quedarán más condicionados por la serie literaria en la que aquel se inserta que por la observación empírica; en otros casos ocurrirá lo contrario y en algunos se producirá una mixtura. Esto es, justamente, lo que sucede en el caso de la magia y afines en la literatura del Siglo de Oro.

La bruja como personaje y aún más la brujería como tema resultan casi totalmente ajenos a la literatura europea, salvo la doctrinal, antes del aura romántica que las rodeará a partir del mencionado *La sorcière* de Michelet, que remite ya al «malditismo» y a la marginalidad social tan caros al Romanticismo. En nuestra literatura del Siglo de Oro la bruja comparece en muy escasas ocasiones y cuando lo hace suele ser con un patente escepticismo, como ocurre en *El coloquio de los perros* de Cervantes. No sucede lo mismo con la hechicería, que practican la señera figura de Celestina y toda su prole literaria, así como diversos personajes de la picaresca, quienes, en líneas generales, coinciden con las hechiceras documentadas en las fuentes judiciales del período. Se ha de señalar, no obstante, que la mayoría de las de tipo celestinesco suelen realizar, por razones tanto mágicas como estéticas, conjuros diabólicos que suponen un pacto expreso, con lo que se sitúan en un plano raramente practicado por las hechiceras reales de la época y nunca en los términos allí empleados, que combinan una determinada herencia literaria (la de la necromántica Ericto en la *Farsalia* de Lucano) con otro registro mágico, el de la nigromancia o goecia, dando lugar a una elaboración mixta que no corresponde exactamente a sus modelos ni

142 Piénsese, por poner un ejemplo obvio, en el *Lazarillo* y su mutación de la epistola que originalmente era en la novela picaresca en que la convirtieron, al componerse a su zaga, el *Guzmán de Alfarache* y el *Buscón*, en primera instancia.

en la literatura ni en la vida[143]. A cambio, la Lozana de Francisco Delicado es un ejemplo paradigmático de la hechicera urbana que combina la prostitución y otras mañas con una magia elemental que ella misma reconoce como un fraude, tal y como aparecen a menudo las reas en los procesos por hechicería[144].

A esta misma categoría de embaucadores históricamente documentados pertenece una buena parte de los nigromantes que comparecen, sobre todo, en los escenarios, ejerciendo habitualmente de figurones (en el sentido dramático del término), lo mismo que sucede con la ocasional aparición de alquimistas, presentados en la literatura de la época básicamente con displicencia (como sucede con el que incluye Cervantes en *El coloquio de los perros*)[145], cuando no directamente con desprecio. Esto y la falta de difusión en España (a juzgar por los ejemplares conocidos) de las doctrinas neoherméticas citadas arriba hace básicamente inviable la pretensión de encontrar en los textos literarios unas alegorías «espirituales» de base alquímica que ni siquiera se encuentran en los tratados hispánicos coetáneos, como el *Libro del tesoro o del candado* pseudoalfonsí

143 Véase Alberto Montaner y Eva Lara, «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco, Salamanca, SEMYR, [en prensa]..

144 Habida cuenta de que Lozana es una conversa (con seguridad morisca, ya que en un momento dado profiere una frase en árabe granadino, como ha identificado Federico Corriente, «Los arabismos de *La Lozana andaluza*», *Estudis Romànics*, 32, 2010, pp. 51-72), que se mueve entre otros conversos, sobre todo de origen judaico, su caracterización responde bien al trasfondo social que aflora en la bula *Hebræorum gens* (1569) de Pío V, en la que se imputa a los judíos de los Estados Pontificios la práctica de la usura, la alcahuetería y la hechicería: «quodque omnium perniciosissimum est, sortilegiis, incantationibus magicisque superstitionibus et maleficiis dediti, quamplurimos incautos atque infirmos Satanæ præstigiis inducunt, qui credant euentura prænunciari, furta, thesauros, res abditas reuelari, multaque præterea cognosci posse, quorum ne inuestigandi quidem facultas ulli omnino mortalium est permissa» (*Bullarium Romanum*, vol. VII, pp. 740*a*-742*b*).

145 Compárense las referencias del mismo Cervantes al ya mencionado (*oro de*) *alquimia*, unas literales, como en *El casamiento engañoso*: «como no es todo oro lo que reluce, las cadenas, cintillos, joyas y brincos, con solo ser de alquimia se contentaron; pero estaban tan bien hechas, que solo el toque o el fuego podía descubrir su malicia» (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013, p. 532) y otras figuradas, como en el *Quijote*, II, vi: «ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo, que unos son de oro, otros de alquimia» (ed. dir. por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015,vol. I, p. 735), es decir, 'que unos son verdaderos y otros falsos'.

o las *Coplas de la piedra filosofal* de Luis Centellas, que se restringen a la pura crisopeya[146]. Esto no obsta para que puedan darse ocasionales metáforas de base alquímica, que es otra cosa distinta.

En las tablas, no obstante, también se encuentran nigromantes serios, como el Orbante de Juan de la Cueva en *La constancia de Arcelina* o la figura casi fáustica de Cipriano, respaldada por la tradición hagiográfica, en *El mágico prodigioso* de Calderón, los cuales practican una magia numinosa que, si en el segundo caso no deja de ser explícitamente demoníaca, en el primero posee rasgos de teúrgia, según la definía Bruno, toda vez que, aunque invoca a los espíritus del inframundo, lo hace de manera, por así decir, instrumental y en el ámbito de la «magia blanca», es decir, con fines benéficos. Algo semejante ocurre con el Fitón de la *Araucana* de Ercilla, cuya esfera lo delata como mágico artificial, cuyos comentarios revelan al astrólogo y al mago natural, pero cuyas predicciones se basan en una magia ritual que apela también a las fuerzas del «reino oscuro», pero sin una expresa identificación diabólica y, de nuevo, con fines benéficos. La misma dualidad que para los nigromantes se da con los astrólogos, que pueden ser fingidos o serios, pero de estos segundos hay muchos más que en el caso de la goecia. Esto se debe a la diferente situación epistémica de la astrología como uno de los pilares de la filosofía natural, según se ha visto. Tal circunstancia hace no solo que se aluda constantemente a conceptos relacionados con ella, sino que aparezcan cartas astrales comentadas, como en *La Austriada* de Rufo o en *La Dorotea* de Lope, e incluso que la base misma del argumento plantee el problema de la dialéctica entre determinismo y libertad precisamente a partir del influjo astrológico, como en *La vida es sueño* de Calderón.

Con todo, los tipos mágicos más frecuentes en la literatura áurea no responden claramente a ninguno de la vida real ni de la visión doctrinal. Me refiero a las *sabidoras* de los libros de caballerías y las novelas pastoriles, así como a las Circes y Medeas de las comedias mitológicas u otros personajes parecidos (masculinos o femeninos) de las comedias

146 Lo cual no significa que no se pueda dar algún caso de isomorfismo, pero poligenético; compárese Alberto Montaner, «Oliveros y la piedra filosofal», en *Actas del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, vol. III, pp. 15-35. Otra cosa es el conocimiento, por parte de algunos pocos autores, de las teorías alquímicas, aunque por lo común esto no conlleva una mejor opinión al respecto, como revela el caso de Quevedo, estudiado por Alessandro Martinengo, *Quevedo e il simbolo alchimistico*, Padova, Liviana Ed., 1967.

de magia y otras fuentes. En el caso de los personajes míticos, sus poderes suelen ser innatos, como corresponde a semidiosas, aunque en la tradición grecolatina Medea es ante todo una *pharmakís* o 'hechicera', pero (vista desde la perspectiva áurea) de «alta magia». La eficacia de las *sabidoras* es, en cambio, de origen más difuso. En rigor, casi nunca se explica de dónde proceden sus encantamientos, salvo ocasionales menciones de autómatas u otros ingenios que remiten a la *magia artificialis*, cuando no a la *præstigiatrix*, mientras que al preparar bebedizos, como la sabia Felicia de la *Diana* de Montemayor, se sitúan en la misma línea de la *pharmakís* clásica, admisible entonces en clave de *magia naturalis*. En los demás casos, no está claro si poseen algún tipo de poder mágico intrínseco o a qué clase de artes recurren.

Esto conduce a un problema que está aún por estudiar en detalle, y es el de la etiología de la magia literaria. En principio, está claro que, dentro de una obra dada, la magia puede resultar efectiva o ser un mero fraude (como en *La Lozana andaluza* o *El astrólogo fingido*). Esto no resulta problemático, pero aquello sí puede serlo, porque en tal caso hay que distinguir el plano intratextual del extratextual o, dicho de otro modo, si la efectividad de la magia responde a una creencia común o a una convención genérica. Cuando su eficacia se achaca claramente a una explicación estándar, como la diabólica o la natural, siendo la primera negra o maléfica (como en *La Celestina*) y la segunda blanca o benéfica (como en la *magia artificialis* de los libros de caballerías), parece claro que se da una coincidencia entre los dos planos indicados. Sin embargo, cuando la magia resulta operativa por una premisa interna no explicitada, como en la narrativa caballeresca y sentimental, o por acudir a formas de magia al borde de la heterodoxia, como los teúrgos de la épica, o todavía más cuando se trata eminentemente de un recurso para justificar el espectáculo tramoyístico, según sucede en la comedia de magia, cabe la duda de si realmente se tiene fe en la magia o si se da por válida únicamente a causa de la epojé estética, es decir, de la suspensión del juicio de veracidad característica de la lectura estética[147], en virtud de la cual al lector o espectador le resulta irrelevante considerar algo extratextualmente verídico, con tal de poder aceptarlo como tal intratextualmente, a causa de lo que, en el seno de una obra dada, resulta

147 Para este concepto, véanse Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004; Alberto Montaner, «Justicia poética», *El Cronista del Estado Social y Democrático de Derecho*, 40, noviembre 2013, pp. 4-17, e «Historicidad medieval y protomoderna: lo auténtico sobre lo verídico».

verosímil o necesario (según la acreditada formulación aristotélica). Esto, por supuesto, no implica ningún tipo de valoración estética, pues sin esa epojé y lo que ella permite no existiría la literatura, pero averiguar dicho extremo sí es importante para comprender los mecanismos de creación y recepción de la literatura en relación con su contexto, algo para lo que la magia, por su creciente descrédito conforme avanza la Edad Moderna, ofrece un caso especialmente iluminador.

XI. Balance y conclusiones

Tras este repaso de las principales modalidades de la magia y sus afines dentro del panorama cultural y literario del Siglo de Oro, considero probado que no existe *una* magia áurea, sino que coexisten diversas variantes con diferencias diacrónicas (hechicería tradicional europea frente a magia ritual adaptada de fuentes árabes y hebreas), diatópicas (brujería y hechicería rurales frente a hechicería y nigromancia urbanas), diastráticas (prácticas del lumpemproletariado urbano frente a actividades de la élite docta, a veces amparada en círculos cortesanos) y diafásicas (hechiceras benéficas frente a maléficas, teúrgos frente a nigromantes). Dentro de este cuadro, la brujería no es asimilable sin más a la magia entendida como *ars*, aunque la creencia en ella responda al mismo tipo de pensamiento mítico-simbólico. Paradójicamente, su vinculación expresa al mundo mágico dependerá del intento de justificación elaborado por la doctrina canónico-teológica, al atribuir su efectividad al pacto diabólico, lo mismo que en la goecia.

En cuanto al ocultismo, si por tal se entiende un conjunto doctrinal unitario que se hace remontar a una *prisca philosophia*, no existe en la Edad Moderna, salvo de modo incipiente y en una formulación que excluye tanto la *magia dæmonica* (goecia, brujería teologal) como las prácticas tradicionales (hechicería, *diuinatio uulgaris*). Tampoco existe, como se ha visto, una sabiduría de transmisión secreta ni un conjunto de creencias y disciplinas que configure una contracultura de difusión prohibida, aunque determinadas prácticas sí fuesen punibles y perseguidas. Mucho menos se da la transmisión de un saber considerado atávico por medio de sociedades secretas, de modo que tampoco se produce la superación de pruebas iniciáticas para acceder a una sabiduría oculta. En cuanto al proceso individual de iluminación, apunta en algunas doctrinas alquímicas, pero no cobra carta de naturaleza hasta el neoher-

metismo barroco, una fusión sincrética de hermetismo antiguo, neoplatonismo, cábala, magia numinosa, y alquimia reinterpretada en clave espiritual, corriente que, por otro lado, no parece haber tenido la menor repercusión en España, al menos durante el Siglo de Oro.

Si bien es cierto que hay varias disciplinas mágicas que apelan, de forma más o menos expresa, a la idea de cualidades o, más rara vez, fuerzas ocultas, no existe un corpus coherente de «ciencias ocultas» que reúna las diversas magias, la astrología, la fisiognomía y la alquimia. Como adecuadamente señala Hanegraaf, «Although these various "sciences" have mutually influenced one another in various ways and there are clear areas of overlap (such as e.g. astral magic), they have distinct histories and it was not unusual for practitioners of one occult science to reject another one as false»[148]. La literatura se muestra acorde con esta disparidad de apreciaciones y niveles de aceptación, y además incorpora la magia coetánea adaptándola a sus propios fines, por lo que no resulta un reflejo fiel ni de las prácticas históricamente documentadas ni de las doctrinas vigentes al respecto, aunque, lógicamente, las tenga en cuenta, claro que de una forma que varía según los autores, los géneros y las épocas.

En suma, aunque durante el Siglo de Oro surge una corriente propiamente esotérica, el neohermetismo barroco, esta es desconocida en España. En cuanto al ocultismo, en general no existe durante la temprana Edad Moderna, aunque se ponen las bases para su surgimiento, que solo cristalizará en el siglo XIX. Por lo tanto, al tratar de nuestra cultura y literatura áureas resulta imprescindible evitar cualquiera de los anacrónicos marbetes de ocultismo, esoterismo o ciencias ocultas. A cambio, puede adoptarse la perspectiva coetánea y hablar de la magia en sentido lato, aunque, siempre que sea posible, lo más adecuado resultaría referirse a cada modalidad por separado: filosofía oculta (cuando, como en el caso de Nieremberg, sea realmente pertinente), astrología, fisiognomía (con la quiromancia y la metoposcopia), alquimia (con la espagiria y la iatroquímica), brujería, hechicería, magia ritual y teúrgica, nigromancia o goecia y magia natural. De este modo se eliminarán muchos de los equívocos, desvíos y sobreinterpretaciones que ha provocado la aplicación al Siglo de Oro de conceptos y criterios que le son básicamente ajenos.

148 Hanegraaff, «Occult/Occultism», p. 887*a*.

BIBLIOGRAFÍA

AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius, *De occulta philosophia libri tres* [1533]; ed. Vittore Perrone Compagni, Leiden, E. J. Brill, 1992.

ALONSO, Pilar, «El universo mágico de las novelas pastoriles», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 433-463.

ARNOULD, Colette, *Histoire de la sorcellerie*, Paris, Tallandier, 1992.

ASHQAR, Umar Sulaiman al-, *The World of the Jinn and Devils*, trad. Jammal al-Din M. Zarabozo, Boulder, Al-Basheer, 1998.

BACON, Roger, *Secretum secretorum cum glossis et notulis*, ed. Robert Steele y Alexander Strathern Fulton, Oxford, Clarendon Press, 1920.

BAZÁN DÍAZ, Iñaki, «El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿un discurso al margen del contexto histórico (1441-1529)?», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 18-53, ‹http://tinyurl.com/qxnc6w7›.

BERTHELOT, Marcellin, *La Chimie au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, 1893, 3 vols.

BLACK, Jeremy, y GREEN, Anthony, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, London, British Museum, 1992.

BOHAK, Gideon, *Ancient Jewish Magic: A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

BOUDET, Jean-Patrice, «Les condamnations de la magie à Paris en 1398», *Revue Mabillon,* n. s., 12 [= 73], 2001, pp. 121-157.

— *Entre science et «nigromance»: Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

BOUREAU, Alain, *Satan hérétique: Naissance de la démonologie dans l'Occident médiévale (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004.

BRACH, Jean-Pierre, «Magie: Occident Moderne», en *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 783*a*-787*a*.

— «Magic IV: Renaissance-17th Century», en *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden, Brill, 2006, pp. 731*b*-738*a*.

Broedel, Hans Peter, *The* Malleus Maleficarum *and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief*. Manchester; New York, Manchester University Press, 2003.

Bruno, Giordano, *De Magia* [*ca.* 1590], en *Iordani Bruni Nolani opera latine conscripta*, ed. Felice Tocco [*et al.*], Firenze, Le Monier, 1891, vol. III, pp. 397-454; reed. digital en línea, ‹http://tinyurl.com/kox623j›.

Bullarium Romanum: Bullarum, Diplomatum et Priuilegiorum Sanctorum Romanorum Pontificum, cura et studio Aloysii Tomassetti [*et aliorum*], Sebastiano Franco [*et aliis*] Editoribus, 1857-1872, 25 vols.

Calvo Martínez, José Luis, y Sánchez Romero, M.ª Dolores (ed.), *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 105), 1987.

Cárdenas, Juan de, *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias* [1591], pról. José Terrés, México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1913.

Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo,* Madrid, Alianza Editorial, 1966.

— *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Taurus, 1967; reed. Madrid, Istmo, 1992, 2 vols.

— *La cara, espejo del alma: Historia de la Fisiognómica* [1987], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993.

— «Problemas psicológicos, sociológicos y jurídicos en torno a la brujería en el País Vasco», *Príncipe de Viana*, 56, 1995, pp. 1017-1030.

Castañega, Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechizerías y de la possibilidad y remedio dellas*, ed. Fabián Alejandro Campagne, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Castell Granados, Pau, «"Wine vat witches suffocate children": The Mythical Components of the Iberian Witch», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 170-195, ‹http://tinyurl.com/paglu4w›.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dir. por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 47), 2015, 2 vols.

— *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 46), 2013.

CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca): Aportación a la historia de la Inquisición española,* Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, CSIC, 1942.

CIRUELO, Pedro, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.

COLLIN DE PLANCY, Jacques-Albin-Simon, *Dictionnaire infernal*, 3.ª ed., Paris, Pail Mellier; Lyon, Guyot, 1844.

CORDE: Corpus Diacrónico del Español, Madrid, Real Academia Española, 1995–, ‹http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde›.

CORRIENTE, Federico, «Los arabismos de *La lozana andaluza*», *Estudis Romànics*, 32, 2010, pp. 51-72.

CORTÉS, Jerónimo, *Libro de phisonomia natural y varios secretos de naturaleza*, Valencia, Crisóstomo Garriz, 1598.

— *Lunario nuevo, perpetuo y general y Pronostico de los tiempos, universal,* revisto y añadido en esta tercera impressión, Madrid, Pedro Madrigal, a costa de Juan de Sarriá, 1598.

— *Phisonomia y varios secretos de naturaleza,* todos revistos y mejorados en esta cuarta impresión, Barcelona, Gerónimo Margarit, a costa de Miguel Menescal, 1614.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

— *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. dir. por Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 21), 2006.

Corpus Iuris Canonici, ed. Emil Friedberg, 2.ª ed. Lepizig, Bernhard Tauchnitz, 1879, 2 vols.

Corpus Iuris Ciuilis, ed. Paul Krueger, Theodor Mommsen, Rudolf Schoell y Wilhelm Kroll, Berlin, Weidmann, 1872-1895, 3 vols.

DELPECH, François, «Grimoires et savoirs souterrains: Éléments pour une archéo-mythologie du livre magique», en *Le pouvoir des livres à la Renaissance*, Paris, École de Chartes, 1998, pp. 23-46.

Diccionario de Autoridades = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario* [*de Autoridades*] *de la Lengua Castellana*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.; reed, digital en línea, ‹http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades›.

Dictionary of Gnosis & Western Esotericism, ed. Wouter J. Hanegraaff con la col. de Antoine Faivre, Roelof van den Broek y Jean-Pierre Brach, Leiden; Boston, Brill, 2006.

Dictionnaire critique de l'ésotérisme, dir. Jean Servier, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Elboudrari, Hassan, «Magie. Islam: Positions de la magie dans la pensée musulmane» en *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 772*a*-775*b*.

Faivre, Antoine, *Access to Western Esotericism*, Albany, SUNY Press, 1994.

Falero, Francisco, *Tratado del Esphera y del Arte del Marear*, Sevilla, Juan Cromberger, 1535.

Fanger, Claire (ed.), *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012.

Fernández Rodríguez, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.

— «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista,* 26, 2014, pp. 1-17, ‹http://tinyurl.com/oshkk3q›.

Frazer, James George, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* [1922], ed. Robert Fraser, Oxford, Oxford University Press, 1994.

García Avilés, Alejandro, «Alfonso X y la tradición de la magia astral», en *El* scriptorium *alfonsí, de los libros de astrología a las «Cantigas de Santa María»*, coord. Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 83-103.

— «La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X», *Alcanate*, 5, 2006-2007, pp. 49-87; reed. digital en línea, ‹http://tinyurl.com/p7wpf5t›.

García Font, Juan, *Historia de la alquimia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

Gari Lacruz, Ángel, *Brujería e inquisición en el Alto Aragón en la primera mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

— «Los aquelarres en Aragón según los documentos y la tradición oral», *Temas de Antropología Aragonesa*, 4, 1993, pp. 241-261.

GARIN, Eugenio, *El zodiaco de la vida: La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos* [1.ª ed. it. 1976], trad. Antonio-Prometeo Moya, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

GERNERT, Folke, «El arte de pronosticar entre seriedad científica y ciencia oculta: La textualización de la fisiognomía en la literatura áurea española», en *Saberes humanísticos y formas de vida: Usos y abusos*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 203-208.

GINZBURG, Carlo, *Storia notturna: Una decifrazione del sabba*. Torino, Einaudi, 1989.

GIRALT, Sebastià, «Magia y ciencia en el Baja Edad Media: La construcción de los límites entre la magia natural y la nigromancia (c. 1230-c. 1310)», *Clío & Crimen*, 8, 2011, pp. 14-72.

GRAF, Fritz, «Magic II: Antiquity», en *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden, Brill, 2006, pp. 719*a*-724*b*.

HANEGRAAFF, Wouter J., «Introduction», en *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden, Brill, 2006, pp. VII-XIII.

— «Occult/Occultism», en *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden, Brill, 2006, pp. 884*b*-889*a*.

HEDEGÅRD, Gösta (ed.), *Liber Iuratus Honorii: A Critical Edition of the Latin Version of the Sworn Book of Honorius*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2002.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Tratado de la verdadera y falsa prophecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588.

HURTADO TORRES, Antonio, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro: Índice bibliográfico*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1984.

JOHNSON, William, *Lexicon chymicum, cum obscuriorum uerborum, et rerum Hermeticarum, tum phrasium Paracelsicarum* […] *explanationem continens*, Londini, impensis Guilelmi Nealand, 1657.

KIRCHER, Athanasius, *Ars magna lucis et umbræ in decem libros digesta*, Romæ, ex Typographia Ludovici Grignani, sumptibus Hermanni Scheus, 1645.

KIECKHEFER, Richard, *European Witch Trials: Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1976.

Klaassen, Frank F., *Transformations of Magic: Illicit Learned Magic in the Later Middle Ages and Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013.

Koyré, Alexandre, *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán* [1.ª ed. fr. 1955], trad. F. Alonso, Madrid, Akal, 1981.

Lara Alberola, Eva, «El papel de la hechicería en la picaresca española», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 2008, pp. 471-485.

— *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València (Parnaseo, 13), 2010.

— «La hechicera en la literatura española del siglo XVI: Panorámica general», *Lemir*, 14, 2010, pp. 35-52, ‹http://tinyurl.com/mx20tq3›.

— «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura española del siglo XVI: ¿De la hechicera *venida a más* al mago *venido a menos*?», en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 367-432.

Lara Alberola, Eva y Cortijo, Antonio (ed.), *Magia, hechicería y brujería en la historia, la cultura y la literatura hispánicas de la Edad Moderna*, en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 26, marzo-abril 2014, ‹http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_26/›.

Lara Alberola, Eva y Montaner, Alberto (ed.), *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014.

Lima, Robert, *Prismas oscuros: El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, Fundamentos, 2010.

Lory, Pierre, «Magie. Islam: Développement historique de la magie en terre d'islam» en *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 769*b*-772*a*.

Martín Soto, Rafael, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada: Siglos XVI-XVIII*, Málaga, Arguval, 2000.

— *Magia y vida cotidiana: Andalucía, siglos XVI-XVII*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces; Editorial Renacimiento, 2008.

Martinengo, Alessandro, *Quevedo e il simbolo alchimistico: Tre studi*, Padova, Liviana Ed., 1967.

MAUSS, Marcel, y HUBERT, Henri, *Esquisse d'une théorie générale de la magie* [1902-1903], reed. digital por Jean-Marie Tremblay, en *Les classiques des sciences sociales*, Université du Québec à Chicoutimi, 2002, ‹http://tinyurl.com/nja8fyu›.

MEL'NYČUK, O. S., *et alii*, *Etymolohičnyj slovnyk ukrajins'koji movy*, Kyjiv, Naúkova dumka, 1982-2012, 6 vols.

MEYER-LÜBKE, Wilhelm, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 3.ª ed. rev., Heidelberg, Carl Winter, 1935.

MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, E. Dentu (Collection Hetzel), 1862.

MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Dictionnaire des sciences occultes*, Paris, chez l'Éditeur, aux Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, 1846-1848, 2 vols.

— (ed.), *Patrologiæ cursus completus: Series Latina prior, in qua prodeunt patres, doctores scriptoresque Ecclesiæ Latinæ*, Paris, Migne; Garnier, 1844-1882, 221 vols.

MONTANER FRUTOS, Alberto, «Oliveros y la piedra filosofal», en *Actas del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, coord. Santiago Fortuño y Tomás Martínez, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, vol. III, pp. 15-35.

— «Justicia poética», *El Cronista del Estado Social y Democrático de Derecho*, 40, noviembre 2013, pp. 4-17.

— «El paradigma satánico de la brujería o el diablo como recurso epistémico», *e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, 26, 2014, pp. 116-132, ‹http://tinyurl.com/n7kl74x›.

— «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 627-850.

— «Historicidad medieval y protomoderna: lo auténtico sobre lo verídico», *e-Spania*, 19, octobre 2014, ‹http://e-spania.revues.org/24054›.

MONTANER FRUTOS, Alberto y LARA ALBEROLA, Eva, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 33-184.

MONTANER FRUTOS, Alberto y LARA ALBEROLA, Eva, «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco, Salamanca, SEMYR, [en prensa].

Montaner Frutos, Alberto y Tausiet, María, «"Ojos ayrados": Poética y retórica de la brujería», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 277-350.

Morales Estévez, Rafael, «Los grimorios y recetarios mágicos: Del mítico Salomón al clérigo nigromante», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 537-554.

Moran, Bruce T., *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge ma, Harvard University Press, 2005.

Mystères des sciences occultes par un initié, Paris, Librairie Illustrée, [1894].

Nieremberg, Juan Eusebio, *Oculta filosofía de la sympatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza y noticia natural del mundo* [1634], última impresión añadida por el mismo autor, Madrid, Imprenta del Reyno, [s. a.].

— *Curiosa y oculta filosofia: Primera y segunda parte de las maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias qüestiones naturales,* tercera impresión añadida por el mismo autor, Alcalá, María Fernández, a costa de Juan Antonio Bonet, 1649.

Obrist, Barbara, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV^e^-XV^e^ siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1982.

Page, Sophie, «Uplifting souls: The *Liber de essentia spirituum* and the *Liber Razielis*», en *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012, pp. 79-112.

Partidas = *Las Siete Partidas del sabio rey don Alonso*, glosadas por el licenciado Gregorio López, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1555, 7 vols.

Pereira, Benito, *Aduersus fallaces et superstitiosas artes, id est De magia, De obseruatione somniorum, et De diuinatione astrologica libri tres*, Ingolstadii, ex Offcina Typographica Davidis Sartorii, 1591.

Pérez, Martín, *Libro de las confesiones* [1316], ed. Antonio García y García, Bernardo Alonso Rodríguez y Francisco Cantelar Rodríguez, est. ling. por M.ª Nieves Sánchez Herrero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

Pernety, Dom Antoine-Joseph, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores,*

les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués, à Paris, chez Bauche, 1758.

PETRONIO, *Satyricon reliquiæ*, ed. Konrad Müller, 4.ª ed., Stuttgart, B. G. Teubner, 1995.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Conclusiones siue Theses DCCCC* [1486], ed. Joseph H. Peterson, Twilit Grotto Esoteric Archives, 2001, ‹http://tinyurl.com/da5cnq›.

— *De hominis dignitate*, ed. dir. por Pier Cesare Bori, en *Progetto-Pico = Pico-Project*, Bologna, Università di Bologna; Providence RI, Brown University, [s. a.], ‹http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/pico/index.html›.

PRADILLA BARNUEVO, Francisco de la, *Summa de todas las leyes penales, canónicas, civiles y destos Reynos*, ad. por Francisco de la Barreda, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621.

PRIESNER, Claus, y Karin FIGALA (coords.), *Alquimia: Enciclopedia de una ciencia hermética* [1.ª ed. al. 1998], trad Carlota Rubies, Barcelona, Herder, 2001.

PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier [y otros], *Los hijos de Hermes: Alquimia y espagiria en la terapéutica española moderna*, Madrid, Corona Borealis, 2001.

REUCHLIN, Johannes, *De arte Cabalistica libri tres*, Hagenau, apud Thomam Anshelmum, 1517.

REY BUENO, Mar, *Los Señores del Fuego: Destiladores y espagíricos en la corte de los Austrias*, Madrid, Corona Borealis, 2002.

RICO-AVELLO, Carlos, «La brujería en Asturias», en *Brujología: Congreso de San Sebastián: Ponencias y comunicaciones.* Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975, pp. 119-138.

RÍO, Martín del, *Disquisitionum magicarum libri sex, quibus continetur accurata curiosarum artium, et uanarum superstitionum confutatio* [1599, ed. rev. 1606], longe auctius et castigatius, Lugduni, apud Ioannem Pillehotte, 1608.

ROZA, Pablo, «Recetarios mágicos moriscos: Brebajes, talismanes y conjuros aljamiados», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 555-578.

RULAND, Martin, *Lexicon Alchemiæ siue Dictionarium Alchemisticum*, in Francfurtensium Republica, cura ac sumptibus Zachariæ Palthenii, 1612.

Russell, Jeffrey B., *Historia de la brujería: Hechiceros, herejes y paganos* [1ª ed. ingl. 1980], trad. B. Moreno, Barcelona, Paidós, 1998.

Sarrión Mora, Adelina, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

Schwab, Moïse, *Vocabulaire de l'angélologie, d'après les manuscrits hébreux de la Bibliothèque nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1897.

Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014.

Tausiet, María, «*El toque de Alquimia*: un método casi infalible dedicado a Felipe II por Richard Stanyhurst», en Javier Campos y Fernández Sevilla (dir.), *La Ciencia en el Monasterio del Escorial,* Madrid, Ediciones Escurialenses, 1994, vol. I, pp. 527-558.

— *Ponzoña en los ojos: Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000; reed. Madrid, Turner, 2004.

— *Abracadabra Omnipotens: Magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*, Madrid, Siglo XXI de España, 2007.

— «La batalla del bien y el mal: *Patrocinio de ángeles y combate de demonios*», *Hispania Sacra*, 61.123, enero-junio 2009, pp. 125-146.

— «Healing Virtue: *Saludadores* versus Witches in Early Modern Spain», *Medical History: Supplement*, 29, 2009, pp. 40-63, ‹http://tinyurl.com/oxevw32›.

Tausiet, María y Amelang, James S., (ed.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

Tester, Jim, *Historia de la astrología occidental* [1ª ed. ing. 1987], trad. Lorenzo Aldrete, México; Madrid, Siglo XXI, 1990.

Tomás de Aquino, *De operationibus occultis naturæ*, textum Leoninum 1972 præbitum; reed. digital en *Corpus Thomisticum*, 2011, ‹http://www.corpusthomisticum.org/opo.html›.

Torquemada, Antonio de, *Obras completas, I: Manual de escribientes; Coloquios satíricos; Jardín de flores curiosas*, ed. Lina Rodríguez Cacho, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.

Torreblanca Villalpando, Francisco, *Epitomes delictorum in quibus aperta uel oculta inuocatio dæmonis interuenit libri IIII*, Hispali,

apud Ildephonsum Rodriguez de Gamarra et Franciscum de Lira, 1618.

TRITHEMIUS, Iohannes, *De septem Secundeis, id est, Intelligentiis, siue Spiritibus Orbes post Deum mouentibus, reconditissimæ scientiæ et eruditionis Libellus*, Coloniæ, apud Ioannem Birckmannum, 1567.

VASMER, Max [= Фасмер, Макс], *Ėtimologičeskij slovar' rússkogo jazyká*, ed. O. N. Trubačov, rev. B. A. Larin. Moskvá, Progress, 1964-1973, 4 vols.

VASOLI, Cesare, *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di Paolo Costantino Pissavino, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991.

— *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

VITORIA, Francisco de, *De arte magica = De la magia* [1540], en *Obras de Francisco de Vitoria: Relecciones Teológicas*, ed. Teofilo Urdanoz, Madrid, Ed. Católica (Biblioteca de Autores Cristianos, 198), 1960, pp. 1223-1291.

Apariciones espectrales en la tragedia española del siglo XVI

Emilio Pascual Barciela
Universidad de Burgos (*)

1. Introducción

El teatro, y en concreto la tragedia, desde sus orígenes clásicos hasta la modernidad, podría concebirse, más allá de taxonomías genéricas y formalistas, como un reflejo de los sentimientos y las creencias de una comunidad[1]. Cabría tal vez considerar la idea de que el escenario, en tanto que espacio mimético en la creación artística que se revela idóneo para la confrontación dialéctica de concepciones antagónicas, con frecuencia se haya convertido, mediante un cuidadoso proceso de expresión dramática, y potenciado por el uso de recursos técnicos, en un contexto especular privilegiado. El ser humano ha proyectado a lo largo de la historia su mirada sobre esa manifestación de la cultura que es la tragedia, lo que le permitió espejarse, recibir el reflejo de imágenes impactantes y sobrecogedoras que apelaban a lo más profundo de su conciencia. Esta concepción de la tragedia como espejo antropológico será la idea sobre la que pivotará este trabajo.

Cuando nos acercamos al teatro español del Siglo de Oro, concretado en la tragedia de finales del siglo XVI, que es el objeto de estudio en este trabajo, llama la atención una constante que recorre de forma transversal este inmenso patrimonio teatral[2], y es que durante generaciones diversos

* Agradezco a la Dra. María Luisa Lobato su atención y las acertadas sugerencias.

1 Jacqueline De Romilly, *La tragedia griega*, Madrid, Gredos, 2011, p. 9; Carlos García Gual, *Enigmático Edipo: mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 119-120; Bernhard Zimmermann, *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual,* Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 11.

2 Christophe Couderc, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or: Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012;

tragediógrafos se sintieron atraídos por lo misterioso y lo sobrenatural[3]. El lector o espectador comprueba con rapidez la presencia de aspectos que la razón no puede aprehender, ni encontrar una respuesta inmediata que satisfaga su curiosidad. Al acometer la lectura analítica de algunas piezas conservadas y, en el mejor de casos, visualizarlas en el escenario, surge de inmediato esa duda hermenéutica, enmarcada en el vértice pragmático de la recepción, de si la intencionalidad de los dramaturgos antiguos y modernos, aunque separados por una amplia distancia secular, hubiera sido la de mostrar el enigmático poso cultural que aludiese a la estrecha relación que existiría entre dos ámbitos aparentemente distantes: por un lado, el mundo terrenal (o físico), asociado a la vida corpórea e inmediata; por otro, el mundo ultraterrenal (o espiritual), el trasmundo que simbolizaría el espacio etéreo y contiguo[4].

Entre ambos parece mediar una distancia insalvable, pero el espacio escénico, reconvertido en un *speculum* multidimensional, donde se proyecta todo lo que sucede alrededor, tanto lo perceptible, como lo oculto y secreto, ha tendido a conectarlos de forma estilizada en el marco de la tragedia. Estos ámbitos se representan a través de una triple división zonal que tiende a asociar cada espacio a un lugar determinado y en el que los personajes ocupan su sitio en el microcosmos teatral. La tierra sería el ámbito de lo corpóreo, representado como plano intermedio en el que los personajes vivientes –si se permite la expresión– desarrollan su actividad. El plano espiritual se vincularía a la parte superior escénica y simbolizaría lo celestial. Pero también tenemos una zona inferior que apuntaría al enigmático nivel subterráneo, que es la sombría espacialidad de ultratumba. Allí habitan unos personajes misteriosos que son los espectros, las sombras, las visiones, las almas y los espíritus, quienes abandonaron su armazón física, pero cuyas entidades fantasmagóricas siguen perviviendo con paso errante en esos parajes de lo indefinido. La característica que el contexto trágico actualiza es una combinación entre diversos niveles de realidad –mundo terrenal y mundo espiritual–, los

---

Françoise Gilbert y Teresa Rodríguez, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*, Neuilly, Atlande, 2012.

3 Para ahondar, desde un punto de vista histórico, en la presencia y función de lo sobrenatural en el género de la tragedia remitimos a Charles Edward Whitmore, *The supernatural in tragedy*, Cambridge, Harvard University Press, 1915.

4 María Pilar Couceiro, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33, 2008, pp. 317-386.

cuales se entrecruzan cuando los personajes espectrales deciden por algún motivo romper esa jerarquía para atravesar un perímetro delimitado por fronteras difusas.

2. Antecedentes literarios

Nuestro estudio consistió en observar cómo en la tragedia española renacentista, que consideramos una forma de complejo dramatismo, se plasmó ese encuentro maravilloso, inusual, entre esferas metafísicas, y qué consecuencias se desencadenaban en el nivel espectacular en el instante en el que los llamados personajes espectrales decidían por diversas razones transgredir e invertir ese frágil orden cósmico aparentemente fijado. El objetivo fue analizar la presencia recurrente de los actantes espectrales y determinar sus diferentes funciones en la representación. La tragedia reflejó ese choque portentoso con profundidad. Por eso, al tratar con una perspectiva histórico-comparada las apariciones fantasmagóricas sería necesario remontarnos, al menos como apelación a la conciencia de nuestra propia historicidad, a los orígenes grecolatinos con el fin de atestiguar cómo los antiguos dramaturgos fueron los primeros que plasmaron este tipo de escenas.

En la Antigüedad no solo tragedia como cauce de expresión sino también la figura del fantasma tenía sus remotos antecedentes. En las culturas de Grecia y de Roma el personaje espectral se anclaba en contextos rituales en los que primaba una tonalidad sacra[5]. Los dramaturgos los denominaron con un léxico diverso. En la tragedia griega, aunque se podían encontrar varios términos, como *ψυχή* y *δαίμων*, la palabra es-

5 La concepción de vestigio ritual la encontramos en Esteban Antonio Calderón Dorda, «El concepto de religión en Esquilo: reflexión terminológica», *Emérita: Revista de lingüística y filología clásica*, 81, 2, 2013, pp. 295-313; Gilbert Murray, *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa, 1955; Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. (Sobre los orígenes griegos del teatro)*, Barcelona, 1972. Para profundizar en los fantasmas en la literatura griega y su proyección posterior, véase Elsa García Novo, «Las dos caras del protagonista en los *Persas* de Esquilo», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, pp. 49-62; Mercedes Aguirre Castro, «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía», C*uadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, 2006, pp. 107-120; y *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, ed. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, Madrid, Abada, 2015.

pecífica para referirse al espectro fue la de *εἴδωλον*, sinónimo de aparición, fantasma e imagen. En época romana, en la tragedia de Lucio Anneo Séneca, se empleó el vocablo *umbra*, traducido como fantasma. Hemos de incidir en esas apariciones que se producen en las tragedias de Esquilo. En *Persas* encontrábamos al espíritu del rey Darío sobre su tumba, tras ser invocado en un sacrificio fúnebre por su mujer, la reina Atosa. El episodio acaecía en un contexto ritual. Tras las libaciones sacrificiales, la tierra se abría y de las profundidades surgía el monarca[6]. En *Euménides* aparecía el espíritu de Clitemnestra, como *dea ex machina*, en escena para pedir a las Erinias que vengaran la muerte que había sufrido a manos de su hijo Orestes. Pero notemos la diferencia en que el fantasma de Darío era benigno, puesto que su misión era informativa y profética. Al contrario, el espíritu de Clitemestra era iracundo y su discurso tenía el fin de alentar la venganza sangrienta. Este aspecto reaparecerá en *Hécuba* de Eurípides. En el espacio más elevado del teatro que simbolizaba el cielo se presentó el espectro de Polidoro, hijo de Hécuba, que regresaba del Hades con una misión: informar al público sobre los antecedentes de la trama y explicar los sucesos futuros[7] al revelar la verdad sobre su muerte. Poliméstor le asesinó para robarle sus riquezas, arrojando su cadáver al mar. Ahora su cuerpo vagaba a merced de las olas que, lentamente, lo acercaban a la costa, donde su madre lo reencontrará y reconocerá, provocando su conmoción trágica[8].

Esta segunda vertiente que desencadenará una semántica trágica se plasmará con una expresividad retórica espectacular en la tragedia latina de Séneca. En sus obras no atisbamos la ritualidad sagrada tan marcada. Más bien el fantasma se empleaba como convención teatral que imprimía dramatismo, al tiempo que su uso se vio favorecido por la transmisión mítica. Pero en estos ejemplos se observaba el *pathos* trágico. Séneca empleó los fantasmas maléficos, infernales, que solían ocupar la posición inicial en el prólogo. Procedían del mundo infernal, del espacio de ul-

6 Para conocer el desarrollo y las implicaciones de esta enigmática escena ritual, véase Charles E. Muntz, «The invocation of Darius in Aeschylus' *Persae*», *Classical Journal*, 106, 3, 2011, pp. 257-272.

7 Sobre la figura espectral en Eurípides, véase Ernest Heinrich Klotsche, *The supernatural in the tragedies of Euripides*, Chicago, Ares Publishers, 1919.

8 Aguirre Castro, «Fantasmas trágicos», p. 115, detalló que Polidoro «es el fantasma de alguien que nadie sabe que ha muerto y su presencia revela su propia muerte».

tratumba, caracterizado como lugar tenebroso (*locus horridus*). Podían dirigirse al público para adelantar cuestiones de la trama o entablar un diálogo con otro personaje. Al ser fantasmas infernales su presencia servía para impregnar la escena de un ambiente criminal. En ocasiones eran invocados en contra de su voluntad para generar esa atmósfera malsana. Así le sucedía a Tántalo en *Tiestes* y a Tiestes en *Agamenón*. Las furias les obligaron a regresar al palacio en que habitaron para contaminar el espacio donde se producirá la tragedia[9].

En todo caso, pensemos que en aquellas culturas la figura fantasmagórica también se utilizó con otros fines, bastante alejados de lo que se considera una semántica trágica. Aquí tendríamos la vertiente lúdica, como se observaría en la comedia grecolatina, por ejemplo: en *La aparición* de Filemón, Teogneto y Menandro; y en *La comedia del fantasma* de Plauto. Asimismo, reaparecerá en el teatro español del Siglo de Oro, como en *El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca[10]. En el marco de la comedia el personaje espectral cumplía una finalidad cómica, generando situaciones hilarantes a partir del equívoco y del enredo. Por el contrario, en esta reflexión nos interesará recuperar la visión trágica de las apariciones espectrales, sin obviar que su proyección se podría analizar en otras tradiciones dramáticas, como la tragedia renacentista italiana, que fue la bisagra que conectó la producción grecolatina y la renacentista española, así como en la tragedia barroca francesa y en la isabelina inglesa.

Para comprender mejor la inserción de las figuras espectrales en la tragedia española renacentista es necesario destacar, como punto de partida, la importancia de la reflexión aristotélica sobre la tragedia griega, entendida como un arte escénico global. En la *Poética* de Aristóteles podríamos insertar la figura espectral, vinculada por extensión a las apariciones divinas que solían presentarse para generar emociones

9 Carmen Bernal Lavesa, «Los prólogos de las tragedias de Séneca: *Hercules furens*, *Agammenon* y *Thyestes*. Estructura y función», *Studia philologica valentina,* 12 (Ejemplar dedicado a: *Les espècies narratives al relat i a l'escena*), 2010, pp. 1-29.

10 En relación al personaje del fantasma en la comedia grecolatina y su proyección en el teatro español del Siglo de Oro, véase Jordi Pérez Asensio, «El fantasma cómic: entre Menandre i Calderón de la Barca», en *Elementos sobrenaturales en las literaturas clásicas y su recepción*, coord. Ángel Narro Sánchez, Madrid, Editorial Académica Española, 2014; y Noelia Iglesias Iglesias, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015, p. 22.

en el público, resolver la trama y provocar efectos espectaculares que entraban en la esfera de lo sorprendente y lo maravilloso. Aristóteles apelaba al espacio escénico para evidenciar su concepción de la tragedia como un espectáculo en el que los recursos escenográficos desempeñaban un papel crucial. La emoción se podía provocar con la expresividad del lenguaje que potenciaba los efectos acústicos y visuales. Pero el medio más efectivo, aunque se alejase del arte poético, era el escenográfico, la tramoya, la maquinaria, el *attrezzo* y el desempeño actoral[11].

Aquí se situarían dos recursos imprescindibles: una plataforma que se situaba en la parte superior desde la cual los actores que representaban a las divinidades, los fantasmas o los espíritus se dirigían verbalmente a los personajes humanos que intervenían en la acción y que se encontraban en la parte inferior. Este recurso marcaba, simbólicamente, la diferencia entre el mundo terrenal y el trasmundo. En estas secuencias solía ser necesaria una grúa con poleas que trasladaría a los personajes a la parte superior o, por el contrario, que regresaran a la zona inferior. Aunque lo podían hacer a través de una escalera, la máquina era idónea para asombrar al espectador.

Sin ocultar que su presencia se podría analizar en otras tradiciones dramáticas, como hemos comentado más arriba al destacar la tragedia grecolatina, italiana, francesa e inglesa[12], en esta ocasión quisiéramos centrarnos en las apariciones espectrales que se suceden en la tragedia española renacentista. Las piezas que conforman el *corpus* objeto de análisis y los personajes constituirán, en base a una serie de variables analíticas, una muestra representativa, aunque sabemos que el catálogo podría ampliarse de una manera sustancial, si se tuvieran en cuenta

11 Máximo Brioso Sánchez, «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas», en *Aspectos del teatro griego antiguo*, ed. Antonio Villarrubia Medina y Máximo Brioso Sánchez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 173-263; «Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el *ekklyklema*», *Habis*, 37, 2006, pp. 67-85.

12 En la tragedia griega destacó el fantasma de Polidoro en *Hécuba* de Eurípides. En la tragedia de Séneca se presentaba, por ejemplo, el espíritu de Apsirto en *Medea* y de Aquiles en *Las Troyanas*, véase Daniel Ogden, «Fantasmas romanos», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, pp. 101-116. En la tradición trágica italiana podríamos mencionar a Selina en *Orbecche* de Giraldi Cinzio, Hamlet en *Hamlet* y Banquo en *Macbeth*, de William Shakespeare. A propósito de la presencia de los fantasmas en las tragedias del eminente dramaturgo inglés, redirigimos a Eusebio de Lorenzo, «Fantasmal Shkspr», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, pp. 201-216.

otros criterios. En sentido diacrónico, estudiaremos a Polidoro en *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva; doña Inés en *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez; Tolomeo en *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola; Eliodora y Tracildoro en *El príncipe tirano* (comedia) de Juan de la Cueva; y Siqueo en *La honra de Dido restaurada* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega.

El análisis de la figura espectral en el *corpus* trágico se ha realizado en base a una serie de variantes. La sistematización de variables permitió fijar un patrón analítico aplicable a nuestro objeto, a saber: el título de la obra, los nombres de los personajes, su estatus, su función y posición en la estructura. El personaje admitía una clasificación gradual, ya que los dramaturgos utilizaron diferentes términos para definir las figuras, permitiendo categorizar varios tipos de espectros. Se apuntan los efectos que generaban, diferenciamos los contextos en que se presentaban, los lugares desde los cuales podían surgir y a dónde se dirigían, y discernimos el posible uso de recursos escénicos[13].

3. Apariciones espectrales en la tragedia española renacentista

La relación entre el mundo terrenal y el mundo de ultratumba se podría detectar en la tragedia en un nivel microestructural, es decir, el que se presenta en la cadena discursiva a través de reflexiones entre los personajes sobre el destino humano, como el diálogo que mantendrán el rey don Pedro y el condestable en *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermúdez, episodio que retomaremos en las conclusiones de este trabajo. En otro nivel, que será más importante por sus implicaciones semióticas, se produciría la conexión de forma efectiva con la intervención escénica en el desarrollo de la trama de actantes que proceden de uno de los contextos, lo que generaría situaciones de impacto emocional, que serán las que abordemos en esta investigación.

13 Hemos de recordar que en este trabajo prescindimos de otras figuras señaladas por María del Valle Ojeda Calvo, Mercedes de los Reyes Peña y José Antonio Raynaud Montero, *Comedia y Tragedia de 'El Príncipe Tirano'*, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2008, p. 91. En unos casos porque se daban en digresiones retrospectivas que reducían su realización escénica, como la sombra de Siqueo en *Elisa*

Estas escenas emotivas se polarizan a su vez en dos fases relacionadas que se pueden desencadenar de forma independiente, aunque lo habitual es que se produzcan de manera alternada, estableciendo un viaje de ida y otro de regreso. Nos referimos a las llamadas *anábasis* y *catábasis*. La característica principal es que los protagonistas realizan dos movimientos contrarios. En la *anábasis* un personaje que falleció, pero cuyo espíritu habita en el mundo de ultratumba, traza un movimiento ascendente para regresar al mundo terrenal con alguna finalidad. Por el contrario, en la *catábasis* el actante que vive en el mundo terrenal desciende al inframundo para cumplir su misión[14]. De ambos casos tenemos constancia textual por diversos casos muy significativos en la tradición mitológica grecolatina. Recordemos, por ejemplo, que Homero y Virgilio en *Odisea* y *Eneida*, respectivamente, describieron los viajes de Ulises y de Eneas al mundo de ultratumba. Se trataba de un viaje iniciático en el que tenían que encontrar conocimiento. Las escenas que protagonizaban eran conmovedoras, porque descubrían en ese momento en el que estaban en la morada de los muertos el trágico fallecimiento de sus seres queridos. Ulises contemplará con asombro y dolor el alma de su madre Anticlea, quien había fallecido en Ítaca por la nostalgia que le produjo

Dido de Virués. En otras ocasiones por su brevedad, como el espíritu de Áyax en *Muerte de Áyax Telamón* de Juan de la Cueva. No contabilizamos las que perseguían la *admiratio*, como el espíritu de Isabela en *Isabela* de Argensola. No mencionamos las vinculadas a seres infernales, como en *Atila furioso* de Virués. Aunque resaltaban los efectos emotivos de Atila al contemplar la «sombra» (v. 1754) o «fantasma» (v. 1756). No incluimos la «sombra horrenda» (v. 1384) a la que Constantino se refería en *La destrucción de Constantinopla*. Tampoco el alma que aparecía en *Numancia* de Cervantes al tratarse de un caso especial. Allí el espíritu, convocado por Marquino a través de una escena nigromántica, regresaba en forma de espectro para ocupar su forma corpórea, así que se incluyó en las *dramatis personae* con el término «el cuerpo». Diferentes serían las que se enmarcan en el teatro del siglo xvii: el espectro en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, la estatua del Comendador en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y el espíritu esquelético de Aquiles en *El mayor encanto amor* de Calderón de la Barca.

14 El descenso al Hades aparecía en *Odisea* de Homero. Ulises viajó al inframundo y se produjo el inesperado reencuentro con el alma de su madre, cuya muerte desconocía. Anticlea le informó de la causa que provocó su fallecimiento (xi, vv. 202-203). En *Eneida* de Virgilio Eneas retornó al Hades y se reencontró con el espíritu de su padre Anquises. Pilar González Serrano, «*Catábasis* y resurrección», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, 12, 1999, p. 1, explicó que «la idea de *catábasis*, del descenso al infierno (*inframundo*), y la posterior salida del mismo, –*anábasis* o resurrección– aparece inmersa, desde la más remota antigüedad, en el marco de las creencias funerarias».

no ver el regreso de su hijo. Mientras que Eneas se reencontró con el espíritu de la difunta Dido[15].

En estos casos nos situábamos ante una escena paterno-filial y amoroso-sentimental. Pero no eran apariciones en sentido estricto, sino reencuentros y reconocimientos en el trasmundo. Aunque ambos ejemplos muestran características que permanecerán en las apariciones espectrales de la tragedia española en el siglo xvi, hemos de introducir un matiz diferenciador, puesto que nuestro trabajo se acercará al regreso que un personaje difunto realizaba desde el espacio del reposo hasta el mundo terrenal. A partir del *corpus* y las variantes fijadas analizaremos, en orden diacrónico, las figuras espectrales en la tragedia española renacentista.

3.1. Polidoro en *Hécuba triste* (1586, póstuma), de Fernán Pérez de Oliva

En *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva[16], pieza que recreó *Hécuba* de Eurípides, el personaje espectral que encontramos es el de Polidoro, hijo de Hécuba. El dramaturgo lo definía con el término «alma», lo que nos indicaba su rango tipológico. Teniendo en cuenta su incidencia en la trama, era un personaje importante, pero revelará un estatus dramático secundario. El «alma» de Polidoro se manifestaba voluntariamente en el prólogo, adoptando una posición inicial. En este caso ningún personaje en el plano intradiegético reconocía su identidad, sino que sería el público el que, a nivel extradiegético y rompiendo la ficción, padecía el efecto pragmático, al contemplar la visión fantasmagórica, siendo una emoción basada en el espanto, como se deducía por las palabras del espectro: «Si vosotros que tan espantados miráys, […]». La función que cumplía era informativa y proléptica. Primero al revelar su identidad: «yo soy el alma de Polidoro, hijo del rey Príamo». Después al explicar las razones que le llevaron a su fatídica situación, como un personaje fantasmal, al describir

15 Juan Ramón Muñoz Sánchez, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

16 Citamos por Fernán Pérez de Oliva, *Teatro*, ed. George C. Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1976. Para profundizar en la vida, la obra y el contexto histórico del autor, véanse los trabajos de Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; Pedro Ruiz Pérez, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1987; Elena Pellús Pérez, *Entre el Renacimiento y el Nuevo Mundo. Vida y obras de Hernán Pérez de Oliva (¿1494?-1531)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.

que un supuesto amigo familiar, Poliméstor, motivado por su afán codicioso le asesinó para arrebatarle sus riquezas: «muerte cruel que me dio Polimnéstor, rey de Thracia […]. El ciego amor del thesoro no le dexando sentir mis lástimas, […]».

En este momento no reclamaba la sangrienta venganza, pero lo hará más tarde de una forma indirecta, convirtiéndose en un alma vengativa que buscará esa justicia que se le negó en vida. Un aspecto importante era que Polidoro realizó un viaje de partida y otro de regreso. Al morir su cuerpo y su alma se separaron. Cuando Poliméstor arrojó su cadáver al mar, su espíritu se dirigió al mundo de ultratumba: «El cuerpo él lo echó en las aguas de la mar, en cuyas ondas agora anda; y yo, aborreciendo esta lumbre que da lugar a tales maldades, decendí al infierno».

Pero más tarde, aterrado por las visiones que encontró en ese remoto lugar («andando por sus sombras tristes errado con la luz temerosa do penan los malos vi grandes compañas de almas rezientes que entonces avían ydo»), abandonó «aquella horrible región» para regresar al mundo terrenal o, mejor dicho, al mundo celestial («me vine a este ayre»). El que aludiera a ese ámbito nos indicaba que, posiblemente, el alma habría podido aparecer en el lugar elevado del escenario con la ayuda de una máquina que le trasladó en suspensión al lugar celeste. Así lo ratificó anteriormente: «agora vengo de las hondas cavernas del infierno, llenas de espanto y tinieblas, a ver otra vez esta lumbre del cielo».

Después el alma realizó un regreso del más allá, para informar al público sobre su verdadera identidad, explicar antecedentes de la trama, revelar la verdad trágica (su asesinato) y reclamar de manera indirecta la venganza, haciendo que su cuerpo fuera por las olas hasta recalar en la costa donde lo descubrirá su madre en estado de conmoción trágica.

3.2. Doña Inés en *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermúdez

Este es un ejemplo complejo a nivel hermenéutico. Se encuentra en *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermúdez[17]. El núcleo temático dramatizó el asesinato de doña Inés, prometida de don Pedro, por los consejeros del reino, a quienes el rey don Alfonso, persuadido por razones políticas, permitió realizar la injusticia. La aparición espectral es escu-

17 Citamos por Jerónimo Bermúdez, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

rridiza porque no aparecía en la nómina de *dramatis personae*. Pero quisiéramos argumentar que Inés se presentaba, si no de forma efectiva, sí, al menos, como imagen fantasmagórica difusa y de la que se podría percibir su voz en escena.

El episodio ocupó una porción mínima en la mitad de la obra. Solo unos versos del acto tercero. Pero han despertado el interés de la crítica por su riqueza interpretativa[18]. El contexto era crucial porque nos situábamos en un ámbito fúnebre de marcado carácter ritual. Don Pedro acudió al sepulcro en el que enterraron a su amada. Como un héroe atormentado lamentaba su muerte y, dirigiéndose a ella para reconvertirla en una interlocutora simbólica, le preguntaba retóricamente dónde se hallaba: «Agora grito yo: ¿dónde te has ido? / ¿Al cielo por no verme? / ¿Al cielo por no oírme?» (vv. 1168-1170). Sus palabras se perciben como un apóstrofe ritual, una especie de invocación al más allá, de ahí que su regreso no fuera voluntario, sino que habría respondido a esa llamada que se emitió desde el mundo terrenal y que llegó al mundo espiritual.

Consideramos en sentido ritualístico el hecho anterior en el que don Pedro se hubiera referido de forma retrospectiva al asesinato de Inés, cuyos gritos parecieron surcar la distancia para llegar, sincrónicamente, a sus oídos, aunque intuyera la tragedia como un presagio funesto: «[…] bien oyo los gemidos, / bien oyo los quebrantos de tu pecho. / Gritabas tú por mí, señora mía, / de aquellas crudas fieras salteada; / querías darme aquel postrer aliento / para conforto d'esta triste vida» (vv. 1171-1176). Al actualizar su dolor en forma de quejas se presentaban connotaciones antropológicas. La expresividad de sus invocaciones funerarias, como libaciones de carácter discursivo, se convertirían en el detonante para que la difuminada aparición fantasmagórica surgiera en escena:

18 Patrizia Botta, «Las muertes de Inés de Castro», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López, Madrid, Visor, 2010, pp. 25-27, expuso que a los hechos históricos sobre este episodio se sumaron elementos legendarios de tradiciones orales y locales, como la aparición fantasmal de la heroína. De la leyenda de Inés de Castro en el teatro español del Siglo de Oro se ha ocupado María Rosa Álvarez Sellers, «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, ed. Patrizia Botta, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 155-174.

REY [...] para conforto d'esta triste vida.
ECO Ida.
REY Donde la tuya, doña Inés.
ECO Es.
REY Voz humana la que así me asombra.
ECO Sombra.
REY De doña Inés.
ECO Es.
REY Que me llama.
[*Nise lastimosa*, vv. 1176-1179]

Aunque se tratara de un momento dramático que mostraría una superficie deslizante en el que la interpretación se resistiría a un sentido unívoco y claramente delimitado, tenemos la sensación de que el espíritu de doña Inés, lentamente, revelaba su identidad con susurros repetitivos[19]. Cuando el Rey concluía el último verso, una voz en eco que parecía proceder del trasmundo le respondía con insistencia. Don Pedro pronunciaba en dos ocasiones el nombre de doña Inés con la consiguiente doble responsión emitida por ese eco, un sonido que quizá fuese efectivo por parte del espectro de su amada, quien a partir de las últimas sílabas («Es») quisiera enfatizar ese valor semántico personal, es decir, la presencia de su «yo» en el escenario[20].

La escena es difusa, quedando abierta a la interpretación. Pero no nos resistimos a pensar que doña Inés no solo apareciera en el plano verbal mediante la utilización semiótica del sonido, quedando invisible en el plano físico, sino que también lo hiciera de forma efectiva en el escenario caracterizada a nivel de vestuario y apariencia como una «sombra» –léxico que, precisamente, el coro utilizará para referirse a su

19 HERMENEGILDO, *La tragedia*, 1973, p. 188. Patrizia BOTTA, «El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, vol. 2, p. 91.

20 En relación al eco como procedimiento métrico y retórico, véase Rosa María ARADRA SÁNCHEZ, «Los ritmos del eco. Variaciones sobre la repetición», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, pp. 205-227.

posible figura espectral–. Dicha figura requeriría la realización de un movimiento proxémico, ya que tendría que subir desde la zona inferior de la tumba, el sepulcro en el que había sido enterrada, lo que hubiera requerido el uso del escotillón, y luego una máquina con poleas para situarse en la zona superior. Es complejo determinar su realización escénica por la ausencia de acotaciones explícitas. Pero suponemos que su amada regresó en forma de espíritu del mundo de ultratumba con una funcionalidad sentimental[21].

A nivel pragmático, el Rey se asombraba al escuchar la voz humana («Voz humana la que así me asombra») y al reconocer en la «sombra» difusa la identidad de doña Inés. Si reparamos en las palabras que el coro dirigió a don Pedro en el momento precedente se intensificaría esta interpretación. Allí anticipó la escena al referir que la joven se comunicaría con él: «Recuerda, o claro Delio, que te llama / aquella ilustre Nise […]» (vv. 1069-1070). Aunque no habría constancia de que el reencuentro se representara, se sugería en la siguiente descripción del coro:

Coro
El eco que resuena
del grito de tu pecho lastimado
te trae como en pena
con la sombra abrazado
de aquella que tan triste te ha dejado.
[*Nise lastimosa*, vv. 1180-1184]

La presencia espectral había desencadenado una reacción tan emotiva que don Pedro habría tratado de abrazar la imagen de doña Inés («con la sombra abrazado», v. 1183). El episodio generó una primera idea que enfatizó el pesimismo al no llegar a producirse ese contacto físico, quedando en un abrazo frustrado entre los amantes. Parecía que la frontera entre los vivos y los difuntos era infranqueable por el plano corpóreo. El coro evidenció que la sombra se desvanecía, imposibilitando al reencuentro sentimental y provocando el sufrimiento de don Pedro: «triste te ha dejado» (v. 1184).

21 Patrizia Botta, «El fantasma de Inés de Castro», 1996, pp. 87-95, analizó en textos literarios del Siglo de Oro la escena en la que se representaba la «revivificación» de doña Inés.

Siendo cautelosos a la hora de interpretar esta secuencia, nuestra intención sería la de proponer la lectura en términos espectrales[22]. Se trata de la emotiva escena en que los amantes se reencontraban con la sentimentalidad de que doña Inés falleció, pero había decidido regresar del mundo de ultratumba para presentarse ante don Pedro con el fin de revelarle, aunque solo fuera un instante, con un leve susurro, que su alma seguía presente, que habría podido abandonar su nítida forma corpórea pero no su recuerdo que permanecía incólume. Lo que nos haría evocar los versos que en *El mayor encanto, amor* (1635), pieza mitológica de Calderón de la Barca, pronunciará la joven Flérida, convertida en tronco por la maga Circe como castigo por amar a Lísidas: «[…] alma el cielo le dio al sujeto humano / […] Luego mudarme en tronco no es mudarme, / porque, si no me quitas toda el alma, / todo el amor no has de poder quitarme» (vv. 867-870). En la obra que nos ocupa, la presencia espectral proyectó la sentimentalidad del amor constante más allá de la muerte. Al concluir la tragedia, don Pedro aludirá al trasmundo, donde se reencontrará eternamente con su amada (vv. 2259-2279)[23].

---

22 Para sostener esta interpretación, podríamos trazar dos ligeros paralelismos con la tradición mitológica grecolatina. Aunque se percibirán diferencias, pues nos encontraríamos ante una *catábasis*, esto es, el movimiento en el que un personaje que vivía en el mundo terrenal descendía al inframundo para cumplir una misión, además de un valor semántico de carácter materno y paterno-filial. En la *Odisea* de Homero, Ulises viajó al mundo de ultratumba y se reencontró inesperadamente con el alma de su madre Anticlea, produciéndose un emotivo y trágico reencuentro en el más allá. El héroe homérico quiso abrazarla para demostrarle el afecto filial que sentía, pero no lo consiguió porque la sombra se esfumó en el aire: «quise al alma llegar de mi madre difunta. Tres veces a su encuentro avancé, pues mi amor me llevaba a abrazarla, y las tres, a manera de ensueño o de sombra, escapóse de mis brazos» (vv. 205-208). Virgilio en *Eneida* plasmó el descenso de Eneas al inframundo, donde protagonizó un emotivo reencuentro paterno-filial con el espíritu de su padre Anquises. El héroe quiso abrazarle pero la imagen se desvanecía: «Cercarle quiso / con los brazos el cuello por tres veces, / y otras tantas en vano aprisionada, / aura ligera, se esfumó su imagen / cual sueño volador» (vv. 1007-1011). Las sombras desaparecían, como en el caso de don Pedro ante el espíritu de Inés en *Nise laureada*.

23 Botta, «El fantasma de Inés de Castro», pp. 91-92, explicó que «la evocación de Inés no nace como imagen visual que se aparece, sino se va insinuando como impresión acústica, o como voz que se oye (no sabemos si proferida por el *Eco,* como dicen las rúbricas, o si forjada por el mismo D. Pedro cual proyección de su propio sentir, como sugiere el *Coro*) […] de repente, la que parecía ser tan solo una voz […] se va plasmando, nítida, en perfil visual, que el rey D. Pedro hasta llega a abrazar, figurándosela en su contorno plástico. […] no presenta bien a las claras al fantasma de Inés hablando directamente con D. Pedro sino que atribuye al *Eco* sus palabras: pero dicho artificio no altera la impresión de diálogo entre los dos amantes».

3.3. Tolomeo en *Alejandra* (1585) de Lupercio Leonardo de Argensola

La figura fantasmagórica se observa también en *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola[24]. La trama se iniciaba cuando los consejeros Rémulo y Ostilo revelaron a Orodante, el supuesto copero del Rey, información esencial que permanecía oculta. Aquel desconocía que era el hijo del rey Tolomeo. Rémulo narraba la antigua conjura que se produjo para deshacerse del monarca y le revelaba su auténtica identidad, como hijo legítimo. Una vez que recuperó su estatus, la acción girará a la tragedia, ya que descubría que Acoreo, quien ocupaba el trono, asesinó a su padre. Trazadas estas líneas argumentales, y cuando la acción había avanzado hasta llegar al punto climático en el que Orodante se disponía a capturar al asesino paterno, acaecía el suceso sobrenatural. La escena se sitúa en mitad de la trama, por lo que no es resolutiva, pero producía efectos pragmáticos de sorpresa y admiración.

El difunto rey Tolomeo, como figura espectral que en el texto se define como «alma» y «visión» había decidido regresar por su propia voluntad del inframundo para visitar a quien le quitó la vida. El personaje accedía al escenario desde la parte inferior en la que se encontraba su sepulcro («que el suelo encierra», v. 530). Aquí destacó, sobre todo, la prenda que portaba el personaje. Nos referimos a la camisa manchada con la sangre que vertió la noche en la que fue asesinado. Este objeto en el nivel escénico potenciaba la tragicidad, como explicita la acotación: «*aparécesele el alma de Tolomeo con la camisa sangrienta*».

El espíritu increpaba a su interlocutor: «¿Adónde vas, tirano endurecido?» (v. 1771). En principio, Acoreo no reaccionaba al quedar impresionado ante la visión espectral, como demostraba su discurso exclamativo e interrogativo: «¡Oh, cielos! ¿Qué visión es la que veo?» (v. 1772). En ese momento no conseguía reconocer su identidad, de modo que el sentido visual era insuficiente. Pero Tolomeo insistía para disipar las dudas y desencadenar la agnición: «¿De qué te turbas? ¿Hasme conocido?» (v. 1773).

La interlocución del espíritu demoraba el reconocimiento de la identidad para aumentar el suspense. Ante la imposibilidad de que el monarca consiguiera descubrir quién era, el espectro revelaba su propia identidad: «Yo soy el rey difunto Tolomeo» (v. 1774). El dramaturgo impidió que

24 Citamos por Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

conociéramos la respuesta de Acoreo al truncar el diálogo de forma brusca, pero el discurso del monarca es diáfano, como se manifiesta en la siguiente intervención:

Visión ¿Pensabas que los dioses en olvido
han puesto tu delito? Di, Acareo:
¿no ves que estas heridas y señales
dan voces a los dioses inmortales?
¿No ves que esa corona no consiente
estar en la cabeza de un tirano?
Pues hoy la perderás infamemente,
y dejarás el cetro de la mano.
[*Alejandra*, vv. 1771-1782]

Tolomeo amonestaba a Acoreo para que comprendiera que un monarca tiránico no era merecedor de su corona[25]. El alma había regresado para amonestar al personaje con un fin moralizador, anticipando su derrota que restablecería el orden y la justicia, en cierta manera la misma función reflexiva que desempeñó el espíritu de Darío en *Persas* de Esquilo. La presencia fantasmagórica cumplió en este caso una misión proléptica o vaticinadora en un contexto espectacular destinado a conmocionar al auditorio a través de emociones vinculadas a la maravilla y al horror.

3.4. Eliodora y Tracildoro en *El príncipe tirano* (1588) de Juan de la Cueva

En *El príncipe tirano* (comedia) de Juan de la Cueva[26] la presencia sobrenatural de las figuras espectrales se manifestó con relevancia y ni-

25 Pedro Calderón de la Barca reflejará en *El mayor encanto, amor* una secuencia de índole similar. El espíritu de Aquiles regresaba del hades, presentándose ante Ulises y generando la anagnórisis, véase Emilio Pascual Barciela, «A propósito de la anagnórisis en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 89-103; y Frederick de Armas, «Timantes y el arte de la pintura en *El mayor encanto amor*», *Anuario Calderoniano*, Volumen extra, 1, 2013, pp. 97-114.

26 Citamos por Juan de la Cueva, *Comedia y Tragedia de El Príncipe Tirano*, edición, introducción y notas de María del Valle Ojeda Calvo, Mercedes de los Reyes Peña y José Antonio Raynaud, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura,

tidez escénica[27]. Observamos la aparición de las «almas» de la princesa Eliodora y del cortesano Tracildoro, las cuales se incluyeron en la nómina de *dramatis personae*, lo que indicaba su estatus principal. Las secuencias se sitúan en mitad de la trama, pero el papel cognitivo de los personajes, gracias a su carácter omnisciente, permitía que cumpliesen una función informativa y resolutiva. Se trataba de espíritus mensajeros que regresaban, en principio por propia voluntad (vv. 759-ss.) y después a través de una *invocatio* (vv. 937-ss.), del inframundo para revelar secretos o enigmas, desempeñando un papel determinante para resolver el conflicto planteado por una trama basada en un desfase epistémico entre la mentira y la verdad.

Siguiendo el desarrollo temático, en la primera jornada de la obra Agelao, el rey de Colcos, había decidido concertar la boda su hija Eliodora con el rey Lido para que fuese heredera del reino. El hermano de la joven, el malvado príncipe Licímaco, aceptó las nupcias con agrado ante el monarca, pero su aparente dicha será una muestra de su hipocresía, ya que, junto al adulador cortesano Tracildoro, quien alentará la acción criminal para medrar, tramará un plan fatídico para deshacerse de la muchacha con el fin de convertirse en el único heredero[28]. La muerte de la princesa alcanzará la forma de un injusto sacrificio[29]. El asesinato de sangre familiar se mostrará con expresa crueldad en el escenario. Al grito cruento de Licímaco («¡Muere!», v. 489), alentado con saña por Tracildoro («¡Dale así, dale!», v. 495), el príncipe propinaba

---

Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2008.

27 Sobre los fantasmas en el teatro de Cueva puede consultarse Linton L. Barrett, «The Supernatural in Juan de la Cueva's Drama», *Studies in Philology*, 36, 2, 1939, pp. 147-168.

28 Aunque no la hemos considerado en nuestro análisis, también es relevante la presencia sobrenatural de la furia Aleto, como una figura infernal, pues su actuación favorecerá la decisión sangrienta de Licímaco, véase Marcela Trambaioli, «Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 305-327.

29 Esta dinámica que concluía en sacrificios humanos fue un motivo recurrente en la tragedia española del siglo xvi, véase Alfredo Hermenegildo, «Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, pp. 119-120, donde ya apuntaba que «la mimesis de apropiación, origen de los enfrentamientos en la tribu humana, queda neutralizada con la eliminación, con la oblación de la víctima elegida, de la víctima inocente».

una serie de violentas puñaladas para asesinar a su hermana, cuyo cadáver enterró en el jardín exterior del palacio para ocultar la verdad nefanda (vv. 501-502). Y, además, para no dejar ningún testigo que lo delatara también quitó la vida a su cómplice (vv. 522-ss.), sepultando su cuerpo en la misma fosa (vv. 529-531).

Las dos figuras que en la segunda jornada aparecerían en el escenario, generando una secuencia espectacular gracias al uso de recursos técnicos, fueron las almas que volvían del inframundo para revelar la verdad. La jornada comenzaba con las amargas quejas de Agelao por la muerte de su hija (vv. 881-ss.) –muerte que atribuyó a dos personajes inocentes (Gracildo y Mérope) al haber confiado en las falsas palabras de Licímaco– y la desasosegante persecución de las dos sombras desconocidas (vv. 921-ss.). El monarca pretendía resolver estos misterios con la ayuda del mago Crátilo, quien con una *invocatio* (vv. 953-ss.) pedía a las almas que revelasen la «verdad pura» (v. 980)[30]. Su discurso se convertía en un apóstrofe mágico-ritual («[…] os mando, os apremio y pido / que me sea respondido / quién sois y lo que buscáis», vv. 973-975)[31] para que se produjera la *catábasis*, escena potenciada por el espacio escénico, ya que los personajes se situaron en la fosa en que enterraron a las víctimas. El alma de Eliodora surgía del escotillón que representaba su sepulcro. Su función dramática era informativa al revelar su identidad y proléptica al solicitar acciones futuras:

ALMA DE PRINCESA Yo soy tu hija Eliodora,
muerta por la cruda mano
de ese tu hijo y mi hermano […]
Pídote, Rey, solamente
no la venganza, que el cielo
dará venganza a mi duelo
como quien mi angustia siente,
mas que me des sepultura,
porque, donde ahora verás

30 Rinaldo FROLDI, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 25.

31 Rinaldo FROLDI, «Reconsiderando», p. 25.

que me abscondo, hallarás
mi real cuerpo sin ventura.
[*El príncipe tirano*, vv. 989-1016]

A diferencia de otras figuras espectrales, Eliodora no reclamaba venganza, sino una digna sepultura para poder descansar. Pero la consecuencia más relevante fue, además de la *admiratio* que producía en Agelao («¡Hija, vida de mi vida […]», v. 1017) (y por extensión en el público), la de esclarecer el enigma. En segundo lugar, aparecía el alma de Tracildoro. Crátilo conjuraba al espectro para que revelase «la verdad en todo» (v. 1049). De nuevo cumplirá una función informativa, como indicaba el verbo cognitivo «Sabrás, poderoso Rey» (v. 1061). Allí revelaba su identidad antiheroica: «Yo soy Trasildoro, / traspasador del decoro, / de la fe y divina ley» (vv. 1062-1064). Después explicó su participación en el crimen y su muerte a manos de Licímaco. Se trataba de una confesión con la que el alma atormentada quería limpiar su conciencia por el «yerro cometido» (v. 1119). El personaje reconocía su culpabilidad y asumía las consecuencias de su malsana forma de actuar:

Alma de Tracildoro […] aconsejele, ¡ay de mí!,
que para alcanzar la empresa
diese muerte a la Princesa,
la cual dio a ella y a mí;
porque, habiéndole ayudado
a darle muerte a la hermana,
movido de furia insana,
contra mí se volvió airado
y, traspasando mí pecho
con la rigurosa daga,
conmutó en muerte la paga
que esperaba de aquel hecho.
Con ella me dio el entierro
y, por cubrir su maldad,
con fiera riguridad
culpó a otros de su yerro.
Así te aviso, alto Rey,
que Mérope y su marido
en el caso sucedido
son libres por justa ley.

Los que en esto son culpados
solo el Príncipe y yo fuimos,
los que la maldad hecimos,
no los que están condenados.
[*El príncipe tirano*, vv. 1089-1112]

Los efectos pragmáticos vinculados a la conmoción trágica se proyectaban en el Rey al conocer la verdad funesta: «¡Oh terrible suceso! ¡Oh fiero hecho! / ¡Oh caso el más atroz y más notable / que se ha visto jamás ¡Oh duro estrecho / que causará mí muerte miserable!» (vv. 1121-1124). Las dos almas actuaron como mensajeros con información crucial para el desenlace de la microtrama[32]. El engaño quedó al descubierto y la realidad triunfó sobre la apariencia gracias a la revelación efectuada por los espíritus que poseían un carácter omnisciente. El Rey condenó a los culpables (Licímaco y Tracildoro) y liberó a los inocentes (el matrimonio formado por Gracildo y su esposa Mérope), lo que restableció el orden y conllevó la justicia poética, de modo que la funcionalidad fue también resolutiva (vv. 1125-ss).

3.5. Siqueo en *La honra de Dido restaurada* (1587), de Lasso de la Vega[33]

La última escena a la que nos referiremos es una de las más conmovedoras desde el punto de vista sentimental que encontramos en la tragedia española del Siglo xvi. Se trata de la aparición fantasmagórica del difunto Siqueo ante su esposa Dido, que son dos personajes principales[34]. Aunque su inserción se halle en una microtrama que se desarrolla y resuelve en la primera jornada, el emotivo reencuentro amoroso ocupa una posición final, provocando el instante climático tras un desarrollo dramático *in crescendo*. Los antecedentes marcan una diferencia en dos partes para incrementar la tragicidad. El comienzo acentuaba el amor sincero entre los amantes. Pero el codicioso Pigmalión, hermano de la reina, romperá la armonía en las esferas amorosa, social, familiar, divina

32 Froldi, «Reconsiderando», p. 25.

33 Citamos por Lasso de la Vega, *La honra de Dido restaurada*.

34 Para ahondar en el tema de Dido en la literatura española y su relación con las fuentes clásicas, véase María Rosa Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española*, London, Tamesis Books, 1974.

y política[35] en tanto, que, movido por viles intereses económicos, ordenó en secreto y como autoridad real a uno de sus secuaces que asesinara a su cuñado para robarle su tesoro[36].

El crimen no se mostró ante el espectador, reduciendo la morbosidad truculenta, pero la estampa en la que el sicario accedía a la escena, portando en sus manos la cabeza cercenada de Siqueo, para comunicar a Pigmalión que cumplió su decreto introducía el componente del horror típico de la tragedia renacentista[37]: «Para testimonio claro / de lo que mandó tu alteza, / te traygo aquí la cabeça / del muerto Sicheo auaro» (vv. 423-426). Aquel recibe la noticia con extrema frialdad, concibiendo el asesinato en términos de «sacrificio» (v. 427), pero él mismo comenzaba a tener conciencia por el «delicto cruento y riguroso» que había cometido en el seno de la familia («contra mi propia sangre cometido», v. 432; «su propio hermano del marido / con sangriento rigor la ha despojado», vv. 446-447), lo que entroncaba con la consideración aristotélica para construir una trama trágica, ya que los crímenes debían producirse entre familiares que actuaban de forma consciente del hecho nefando.

Una vez que se provocó la tensión trágica, Dido ponía el punto de inflexión al entrar en el escenario, imbuida en la ignorancia al desconocer el paradero de su esposo, lo que generaba un contraste entre la realidad y la apariencia que en seguida culminará el descubrimiento de la trágica verdad. Ante la negativa de Pigmalión para responder dónde estaba Siqueo, Dido se sumía en la duda y lamentaba su situación: «¿Adónde estás, Sicheo, esposo amado, / que a mis humildes quexas no respondes?» (vv. 469-470)[38].

---

35 Alfredo Hermenegildo, «Introducción», en Lasso de la Vega, *La honra de Dido restaurada*, pp. 37-ss.

36 Pigmalión amortigua su responsabilidad al declinar, en primera instancia, la materialización del crimen en uno de sus sicarios y al justificar la muerte de Siqueo por los vaivenes de la fortuna. Pero su modo de proceder le convierte en un tirano transgresor del orden.

37 Sobre el motivo de la cabeza cortada en el teatro español del Siglo de Oro, véase Ignacio Arellano, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44-1, 2014, pp. 199-213; Pierre Civil «De quelques décapitations: images et théâtralité en Espagne au Siècle d'Or», *Littératures classiques*, 3, 73, 2010, pp. 55-65.

38 Hermenegildo, «Introducción», 1986, p. 42, consideró que el grito iconiza la «soledad existencial de la heroína».

En nuestra opinión, estas palabras lanzadas al viento se convertían en una especie de libación discursiva, un apóstrofe ritual con valor apelativo que llegaría hasta los oídos de su esposo, quien se encontraba en el trasmundo convertido en fantasma, si bien en la nómina de *dramatis personae* lo encontrábamos caracterizado con su nombre propio. Pero lo más relevante era que, aunque carecíamos de acotaciones explícitas que nos indicasen el uso del escotillón o de máquinas para trasladar al personaje, el espectro regresaba del más allá en forma de espíritu para reencontrarse con su amante y revelarle la verdad[39]:

SICHEO Salgo del reyno obscuro entristezido
respondiendo a tus quexas y a contarte
mi desastrada, aduersa y triste suerte
y el miserable origen de mi muerte.
[*La honra de Dido restaurada*, vv. 475-478]

El episodio presentaba en primera instancia una profunda sentimentalidad. La forma con la que Siqueo se dirigía a su esposa demostraba su amor incólume. No había podido olvidar ni su nombre ni su imagen en el reino donde vagaban las almas. Se trataba, por tanto, de una «declaración amorosa»[40]:

SICHEO Que aunque las negras aguas he gustado
con que el desnudo espíritu se oluida
y he los Campos Elyseos pissado,
morada a solas almas concedida,
no estoy de ti, mi Dido, no, oluidado,
que el alma a pena eterna conduzida
en el mayor tormento aliuio siente,
mil vezes repitiendo el nombre ausente.
[*La honra de Dido restaurada*, vv. 479-486]

39 Virués en *Elisa Dido* plasmó el regreso del espíritu de Siqueo, pero lo hizo a través de una narración retrospectiva enmarcada en un sueño. Lasso de la Vega representa en escena la aparición espectral. Para ver las diferencias dramáticas entre ambas escenas, véase Alfredo HERMENEGILDO, «Introducción», en Cristóbal de VIRUÉS, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 71-72.

40 HERMENEGILDO, «Introducción», 1986, p. 43.

En la segunda fase, la imagen espectral, que aparecía con las marcas corporales del crimen en su pecho, lo que introducía la estética macabra para provocar el horror, cumplía una función informativa, como indicaba el verbo epistémico «Sabrás» (v. 487), al confirmar la veracidad de los hechos. En efecto, su objetivo era descubrir el fatídico secreto, indicando a su asesino que se encontraba en el seno familiar. En consecuencia, consideramos que el personaje espectral podría funcionar en este caso como una especie de intermediario comunicativo entre ambos mundos. El espíritu actuará como un gozne o bisagra, ya que permitiría que la esfera humana y la dimensión espectral se vincularan en un contexto marcadamente cognitivo, facilitando el reconocimiento de la verdad[41]:

Sicheo Sabrás que tu cruel y vil hermano,
de mi occulto thesoro desseoso,
con proceder sangriento de tirano
y con trato fingido y cauteloso,
en sacrificio áspero, inhumano,
abrió, qual ves, el pecho de tu esposo,
dando a su cobdicioso y torpe vicio
nombre de acepto y grato sacrificio.
[*La honra de Dido restaurada*, vv. 488-495]

Más adelante, y al tratarse de un personaje omnisciente, el fantasma desempeñó una misión profética, vaticinadora y proyectiva hacia el futuro, anunciando a Dido los pasos que debía realizar para fundar la ciudad de Cartago. El espíritu no reclamaba venganza sangrienta contra el causante de su muerte, sino que se mostraba moderado, lo que contrastaba con las dinámicas trágicas que presentaron otros dramaturgos renacentistas, como Virués y Argensola. Siqueo no ordenó la muerte del tirano, sino la huida para fundar una ciudad con un monarca que se basara en la justicia[42]:

Sicheo Y a los fines del Africa llegando,
no cesse hasta hallarlos tu huyda,
donde será por ti, Dido, fundada

41 Hermenegildo, «Introducción», 1986, p. 43, apuntó con muy buen criterio que el fantasma de Siqueo actuaba como un «vehículo de comunicación».

42 Hermenegildo, «Introducción», 1986, pp. 40-42.

vna ciudad insigne y celebrada.
Leuantarás muralla inexpunable,
fuerte defensa de la tiria gente,
y vn templo sumptuosíssimo y loable
dedicado al gran loue omnipotente.
Seráte en esto el hado fauorable.

[*La honra de Dido restaurada*, vv. 507-515]

Tras una rápida despedida («Y con esto me voy de tu presencia», v. 517) con la que daba paso a la *anábasis*, caracterizada por el dolor resignado, el fantasma de Siqueo, que había sido plenamente efectivo a nivel escénico, puesto que su interlocutora pudo contemplarle y escucharle con claridad, llegábamos a la escena en la que el dramaturgo concedió voz a la propia heroína, lo que completará no solo el círculo comunicativo, sino también el clímax de la primera jornada[43]. El parlamento de la reina presentaba una honda intensidad en la expresión de emociones y sentimientos tras el reencuentro marital, un llanto que aparecerá recorrido por el «campo semántico del dolor»[44]. Cabría añadir que el planto, que sería, posiblemente, uno de los más emotivos de la tragedia renacentista, representó la soledad absoluta de la mujer infeliz que perdió a su esposo, simbolizando la destrucción del amor y la desintegración de la armonía cósmica, como se evidencia en las palabras de la heroína:

Dido ¡O caso luctuoso,
espectáculo triste,
aduersa suerte, daño irreparable!
Sicheo, caro esposo,
di, ¿cómo te partiste
dexándome en biudez tan miserable?
Mi quexa lamentable
rompa el injusto cielo,
injusto y vengatiuo,
y a Júpiter nociuo

43 Hermenegildo, «Introducción», 1986, p. 43, adujo que «la última etapa de este largo proceso, en que va aumentando paulatinamente la tensión trágica, es el gran llanto de Dido».

44 Hermenegildo, «Introducción», 1986, p. 44.

de oy más por vario dios le tenga el suelo.
Y mi dolor sintiendo
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
[*La honra de Dido restaurada*, vv. 519-531]

Las lágrimas vertidas por la heroína de forma constante a lo largo de su emotivo llanto, siguiendo un tópico muy frecuente en la tragedia renacentista, se funden con los elementos de la Naturaleza, que se compadecen y conmueven ante su dolor:

Dido Ya en la selua frondosa
mi dolor publicando
la contraria corneja se recrea
y, con lengua enojosa
mis congoxas sembrando,
en esto su siniestra boz emplea.
No ay peña que no sea
tocada de mi llanto,
ni risco leuantado
que ya no esté ablandado
y conmouido a mi áspero quebranto.
Pues esto conociendo,
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
[*La honra de Dido restaurada*, vv. 545-557]

4. Conclusiones

El análisis de la figura espectral en el *corpus* trágico nos posibilita ofrecer un esbozo de conclusión. La sistematización de variantes nos permitió fijar un patrón analítico que aplicamos al objeto. En primer lugar, el título de la obra. Después el estatus (principal o secundario) y los nombres de los personajes. El siguiente aspecto fue determinar su función en la trama, ya que su presencia podía tener un fin informativo, profético, analéptico, resolutivo, sentimental, rogativo, auxiliar, maligno, vengativo, etc. Su papel dramático en el desarrollo de la trama nos permitía situar, *grosso modo*, su posición estructural en tres segmentos: inicial, medio y final. Asimismo, el personaje admitía una clasificación gradual. Partiendo de que en las obras analizadas los dramaturgos uti-

lizaron términos diferentes para referirse a estas figuras, que podían adquirir una entidad más o menos marcada, se establecía una categorización en la que se distinguían los siguientes tipos: fantasma, espíritu, sombra, alma, visión e incluso se atisbó una presencia difuminada, carente de nítida corporeización, cuando la voz sepulcral aparecía en escena y el espectro tenía forma vaporosa, ya que no se interpretaba con absoluta claridad su aparición escénica.

Estas entidades de índole sobrenatural nos parecen relevantes a nivel espectacular, puesto que su presencia en las obras, al tratarse de apariciones repentinas e inesperadas, contribuye a la consecución de una serie de emociones (admiración, maravilla, terror, sentimentalidad, etc.) en los demás personajes que las contemplan y reconocen, así como en el público que asiste a la representación. Su incidencia contribuye a potenciar el espectáculo al permitir la utilización de recursos escenográficos (máquinas, poleas, escotillones, etc.). Cabe señalar que en la mayoría de las escenas sus intervenciones son nucleares, es decir, centrales en la sucesión de los hechos al constituir fenómenos prodigiosos en el marco de la trama. Aunque se podría restar cierta importancia en las secuencias en que el personaje espectral aparecía como una mera imagen onírica, es decir, en el marco de un sueño protagonizado por uno de los personajes, lo que mermaba su condición espectacular, así como las ocasiones en las que dichas figuras se mencionan solo como una referencia sin relevancia auténtica en el curso de la acción. En los casos en los que se potenció la teatralidad escénica, que son, a nuestro modo de ver, los más decisivos, las figuras espectrales solían ir acompañadas por un vestuario que las caracterizaba como personajes diferenciados y enigmáticos. Procedían del trasmundo, del más allá desconocido y secreto, pero llevaban las prendas que las caracterizaban en vida, lo que aumentaba el dramatismo en el caso de los espíritus que fueron asesinados, porque incluso aparecían manchados con la sangre que derramaron en aquel momento fatídico (por ejemplo, Tolomeo en *Alejandra* de Argensola) o con las heridas en su propio cuerpo (por ejemplo, Siqueo en *La honra de Dido restaurada* de Lasso de la Vega). Pero, sobre todo, destacó que la irrupción del espectro en el escenario llegaba con efectos que incrementaban el *pathos* al comprobar cómo el mundo terrenal y el espiritual se aunaban en el mismo plano de realidad, trastocando el orden cósmico. Y habría que considerar el lugar desde el que los espectros procedían y, al contrario, el espacio al que aquellos se dirigían.

A nivel argumental la función de los personajes espectrales ocupa una amplia gama de variantes: su aparición en escena podía consistir en informar sobre detalles esenciales de la trama, revelar secretos, alentar venganzas sangrientas, reclamar una justicia que se les habría negado en vida, solicitar sepultura, resolver enigmas, vaticinar sucesos trágicos, expresar sentimentalidad, ofrecer vaticinios y soluciones proyectivas, etc. Por tanto, aunque el personaje fantasmagórico se utilizó con fines que englobamos en el marco de una semántica esencialmente trágica, su función podía alcanzar una tonalidad religiosa, funeraria, moralizante y amorosa.

Las figuras espectrales, tras aducir algunos ejemplos de varias tragedias españolas del Renacimiento, ofrecen una excelente oportunidad para la realización de diversas posibilidades de análisis hermenéutico y puesta en escena dramática. A partir de una serie de variantes analíticas, los personajes que proceden del trasmundo generan episodios de gran hondura trágica y potencialidad teatral[45].

En conclusión, podríamos exponer que la tragedia como subgénero dramático parece erigirse en un contexto especular, reflectante, en el que el lector/espectador, al espejarse en la representación, oscila entre dos mundos: el terrenal y el espiritual. El contraste entre la tierra y el cielo, el mundo físico y el espacio inmaterial, resulta diáfano. Así se podía comprobar en el diálogo que el rey don Pedro y el condestable mantenían en *Nise laureada* (1577), de Jerónimo Bermúdez, sobre el destino humano, siendo cada uno de ellos representante de los dos espacios[46]. Cuando el Rey decía: «Bien es el remirarnos en la tierra» (v. 1324). Su interlocutor le replicaba: «Y bien el espejarnos en el cielo» (v. 1325). Este breve diálogo de carácter esticotímico contrapone, dialécticamente, dos ontologías. Pero, además, esta deixis espacial kinésica, que en el teatro se ofrece en las didascalias[47], quizá evocaba, desde una sutil visualidad, la confrontación filosófica platónica y aristotélica, tal

45 Hermenegildo, *La tragedia*, p. 488, concluía que los tragediógrafos españoles renacentistas «usaron, con enorme eficacia, la presentación en escena de seres sobrenaturales, dioses o espíritus».

46 Citamos por Jerónimo Bermúdez, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

47 Sobre las didascalias en el teatro, véase Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

como Rafael Sanzio plasmó en su *Escuela de Atenas* (1509-1511), en cuyo centro aparecían representados los dos pensadores más importantes de la Antigüedad. El pintor renacentista italiano dotó a sus figuras de una marcada teatralidad que les confería un gran dinamismo. Del mismo modo que en el diálogo escénico, en la obra pictórica elaborada por Rafael, el pensamiento basado en el idealismo de Platón se revelaba mediante su gestualidad, ya que señalaba con su dedo índice la espacialidad celeste, mientras que, al contrario, el empirismo, o racionalismo, de Aristóteles se percibía a través de su pose corporal, cuando extendía su brazo al frente con la palma de su mano invertida para indicar la zona terrenal. Y, precisamente, podríamos situar allí, en ese lugar intermedio caracterizado por la indeterminación bipolar, en ese movimiento fluctuante que el ser humano mantendría ante lo insondable, esto es, entre el acercarse y el distanciarse de cada espacio en la representación que ofrece la tragedia, donde encontremos su mayor atractivo y, posiblemente, una de las razones que han sustentado su existencia, como una privilegiada manifestación artístico-cultural, a lo largo de la historia hasta la actualidad.

Bibliografía

Obras

Argensola, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Aristóteles, *Poética*, edición bilingüe, ed. Antonio López Eire, Madrid, Istmo, 2002.

Bermúdez, Jerónimo, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Cueva, Juan de la, *Comedia y Tragedia de El Príncipe Tirano*, edición, introducción y notas de María del Valle Ojeda Calvo, Mercedes de los Reyes Peña y José Antonio Raynaud Montero, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2008.

Homero, *Odisea*, introducción de José Manuel Fernández Galiano y traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.

Pérez de Oliva, Fernán, *Teatro*, ed. George C. Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1976.

Lasso de la Vega, Gabriel Lobo, *La honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.

Virgilio, *Eneida*, ed. Juan Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, 2004.

Estudios

Aguirre Castro, Mercedes, «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía», C*uadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, 2006, pp. 107-120.

Aguirre Castro, Mercedes, Delgado Linacero, Cristina y González-Rivas, Ana (ed.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada, 2015.

Álvarez Sellers, María Rosa, «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, ed. Patrizia Botta, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 155-174.

Aradra Sánchez, Rosa María, «Los ritmos del eco. Variaciones sobre la repetición», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, pp. 205-227.

Arellano, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44-1, 2014, pp. 199-213.

Armas, Frederick de, «Timantes y el arte de la pintura en *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, Volumen extra, 1, 2013, pp. 97-114.

Barrett, Linton L., «The Supernatural in Juan de la Cueva's Drama», *Studies in Philology*, 36, 2, 1939, pp. 147-168.

Bernal Lavesa, Carmen, «Los prólogos de las tragedias de Séneca: *Hercules furens*, *Agammenon* y *Thyestes*. Estructura y función», *Studia philologica valentina,* 12 (Ejemplar dedicado a: *Les espècies narratives al relat i a l'escena*), 2010, pp. 1-29.

Botta, Patrizia, «El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse

y Frédéric Serralta, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, vol. 2, pp. 87-96.

— «Las muertes de Inés de Castro», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López, Madrid, Visor, 2010, pp. 25-46.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas», en *Aspectos del teatro griego antiguo*, ed. Antonio Villarrubia Medina y Máximo Brioso Sánchez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 173-263.

— «Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el *ekklyklema*», *Habis*, 37, 2006, pp. 67-85.

CALDERÓN DORDA, Esteban Antonio, «El concepto de religión en Esquilo: reflexión terminológica», *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, 81, 2, 2013, pp. 295-313.

CIVIL, Pierre, «De quelques décapitations: images et théâtralité en Espagne au Siècle d'Or», *Littératures classiques*, 3, 73, 2010, pp. 55-65.

COUCEIRO, María Pilar, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33, 2008, pp. 317-386.

COUDERC, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or: Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

FROLDI, Rinaldo, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 15-30.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Enigmático Edipo: mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

GARCÍA NOVO, Elsa, «Las dos caras del protagonista en los *Persas* de Esquilo», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, pp. 49-62.

GILBERT, Françoise y Teresa RODRÍGUEZ, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*, Neuilly, Atlande, 2012.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, «*Catábasis* y resurrección», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, 12, 1999, pp. 129-180.

Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

— «Introducción», en Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *La honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 1-79.

— *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

— «Introducción», en Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 11-94.

— «Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, pp. 119-127.

Iglesias Iglesias, Noelia, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 11-91.

Klotsche, Ernest Heinrich, *The supernatural in the tragedies of Euripides*, Chicago, Ares Publishers, 1919.

Lida de Malkiel, María Rosa, *Dido en la literatura española*, London, Tamesis Books, 1974.

Lorenzo, Eusebio de, «Fantasmal Shkspr», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, ed. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, Madrid, Abada, 2015, pp. 201-216.

Muntz, Charles E., «The invocation of Darius in Aeschylus' *Persae*», *Classical Journal*, 106, 3, 2011, pp. 257-272.

Muñoz Sánchez, Juan Ramón, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

Murray, Gilbert, *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa, 1955.

Ogden, Daniel, «Fantasmas romanos», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, ed. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, Madrid, Abada, 2015, pp. 101-116.

Pascual Barciela, Emilio, «A propósito de la anagnórisis en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor*

encanto, amor», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 89-103.

Pellús Pérez, Elena, *Entre el Renacimiento y el Nuevo Mundo. Vida y obras de Hernán Pérez de Oliva (¿1494?-1531)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.

Pérez Asensio, Jordi, «El fantasma cómic: entre Menandre i Calderón de la Barca», en *Elementos sobrenaturales en las literaturas clásicas y su recepción*, coord. Ángel Narro Sánchez, Madrid, Editorial Académica Española, 2014, pp. 161-172.

Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia. (Sobre los orígenes griegos del teatro)*, Barcelona, 1972.

Romilly, Jacqueline, De, *La tragedia griega*, Madrid, Gredos, 2011.

Ruiz Pérez, Pedro, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1987.

Trambaioli, Marcela, «Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 305-327.

Whitmore, Charles Edward, *The supernatural in tragedy*, Cambridge, Harvard University Press, 1915.

Zimmermann, Bernhard, *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual,* Madrid, Siglo xxi, 2012.

Los polvos de Milán. Rumor, terror y controversia en la España de Felipe IV

Sébastien Riguet
Université de Pau et des Pays de l'Adour – UPPA

Mi acercamiento al singular asunto de los llamados 'polvos de Milán' –o 'polvos mediolanenses' como también se hallan mencionados en algunos escritos– se debe a repetidos encuentros con esta expresión en textos de la literatura del siglo XVII: en la descripción de una corte madrileña acordonada «[…] después que los contagiosos polvos de Milán la han cercado.», según palabras de Alonso de Castillo Solórzano[1]; en expresiones de Gracián como «[…] unos polvos más letíferos que los de Milán […]»[2]; o en alusiones como la del gracioso de la comedia ambientada en tierras italianas *Solo el piadoso es mi hijo*:

RATÓN […] Aunque mojado
Esta el camino, señor,
por otra parte torzamos,
que los polvos de Milán
son peores que los barros.
[*Solo el piadoso es mi hijo*, f. 27r][3]

Valgan estas breves citas para explicar el cómo y el porqué del despertar de mi interés por el asunto. Sin embargo, lo que en un primer

1 Alonso DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1631, f. 9v.

2 La cita completa es la siguiente: «[…] unos polvos más letíferos que los de Milán, más pestilentes que los de un royo, de un malsín, de un traidor, de una madrastra, de un cuñado y de una suegra» (Baltasar GRACIÁN, *El Criticón* (Parte II), p. 20).

3 MATOS FRAGOSO, VILLAVICIOSA y AVELLANEDA, *Solo el piadoso es mi hijo*, f. 27r.

tiempo pretendía simplemente satisfacer una curiosidad lexicográfica, ha ido convirtiéndose en un trabajo más amplio de recopilación de fuentes.

El presente artículo no pretende ser sino un esquema para más extensas investigaciones venideras, ofreciendo algunas pistas acerca de este curioso tema de los temidos 'polvos de Milán' y de las cartas, folletos y relaciones contemporáneas que trataban de dilucidar «¿Si puede ser o no ser? ¿Si con pacto del demonio o sin él? ¿Si tiene contagio? ¿Si puede darse en agua bendita? ¿Si se ha visto otra vez? ¿Qué remedios hay? ¿Si es cierto lo que se dice […]?»[4]

De noticias y rumores

Acerca de los acontecimientos milaneses, tres relaciones manuscritas y dos impresas en castellano han llegado hasta nosotros[5]. Salvo un impreso sin fechar, todas son de agosto de 1630.

De las cinco relaciones conservadas, cuatro narran de manera más o menos similar los acontecimientos que tuvieron lugar durante lo que se conoce como 'La gran peste de Milán' –entre 1629 y 1631– periodo en el que la peste negra arrasa las ciudades italianas de Lombardía y Véneto.

La cronología de los escritos es la siguiente:

- 13 de agosto → *Lo que sucedió en la justicia que se hizo en Milán* […], relación anónima [BNE, Ms. 18552/12].
- 23 de agosto → *Relación de lo sucedido en Milán y su Estado, sobre la peste* […], relación anónima [BNE, Ms. 3207].

---

4 Francisco Morovelli de Puebla, […] *advierte con novedad las causas y efectos deste veneno que se teme de Milán* […], f.1*r*. Acerca del temor a la expansión criminal de la epidemia de peste en las Penínsulas itálica e ibérica véase – entre muchos otros – Walter Ledermann, «Peste en Milán: Borromeos y untadores», *Revista Chilena de Infectología*, 2003, pp. 89-92 y Joan Riera, «El doctor Rosell y los temores en España por la peste de Milán», *Medicina e Historia, Revista de estudios histórico informativos de la medicina*, 73, 1977, pp. i-xvi.

5 *Sucesos de las cosas de la peste de Milán en 1630*; *Relación de lo sucedido en Milán y su Estado*; Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables, que han sucedido en la ciudad de Milán* […]; *Relación verdadera de lo que ahora nuevamente ha sucedido en la ciudad de Milán* […]; *Relación de la citación del Diablo en Milán y lo que declaró*.

- 26 de agosto → Diego de Carvajal, *Relación del caso, o casos notables, que han sucedido en la ciudad de Milán estos tres meses próximos pasados* […], Lisboa, Mattheus Pinheiro, 1630.
- Sin fechar (pero muy probablemente del mismo mes) Þ *Relación verdadera de lo que ahora nuevamente ha sucedido en la ciudad de Milán* […], Granada, Bartolomé de Lorençana, 1630.

En lo esencial, los cuatro textos se ajustan a un mismo esquema en su narración de los acontecimientos del verano de 1630, periodo de máxima letalidad de la epidemia de peste en el Milanesado. Obviamente, todos coinciden en el elevado número de víctimas – «Aquí no se trata de más, que de ponerse cada uno bien con Dios, esperando sólo cuándo llegará su fin: porque es tal la calamidad de peste, que en poco más de tres meses son muertas cerca de ochenta mil personas […]»[6]. Coinciden también en un hecho no tan anecdótico para las mentalidades de la época: la plaga parece cebarse especialmente en los miembros del clero.

Más interesante para el caso que aquí nos ocupa, las relaciones también proponen causas similares para tan trágica infestación – «Esta peste es un contagio que se ha levantado por invención del Demonio, con un cierto unto, y polvos que al que tocan, aunque sea en el vestido, irremediablemente dentro de veinte y cuatro horas le mata y de allí se pega en otros […]»[7]. Y todas coinciden en el método de contagio:

> Para echarse estos polvos, aderezan unas vejigas, y las ponen a modo de jeringas, y con ellas los echan […] a los que pasan por la calle, y luego quedan apestados y a poco tiempo muertos; y porque esto se encubre mejor debajo de hábitos largos, de que estos infernales usan, se ha prohibido que ninguno los traiga sino cortos.
> Estos ungüentos, y polvos, también se echan en las pilas del agua bendita, y se dice que se hacen […] por arte diabólica, y los días pasados se puso a la puerta del Presidente de noche

6 Para facilitar la lectura, se han tomado del relato de Diego de Carvajal las citas de los acontecimientos milaneses. Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables* […], f. 1r

7 Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables* […], f. 1r

> un escrito, que decía: «Fatigaos cuanto quisieredes que para San Miguel se hallará esta Ciudad cuasi despoblada […]»[8].

También en el modo de hacer entrar dichos polvos en la ciudad concuerdan las relaciones: « […] se dice, que aquí en Milán se han traído gran cantidad destos polvos, registrándolos en la aduana por polvos de oro fino y pagando por tales los derechos […] »[9].

Y finalmente, todas las relaciones narran –con más o menos detalles– el terrible suplicio sufrido por dos vecinos de la ciudad, acusados de haber propagado la plaga:

> Por las diligencias que se hicieren y van haciendo para descubrirse los ministros y cómplices desta maldad, se han preso y convencido muchos, entre ellos fueron dos, el uno Guillermo Platea, cabeza de los que conducían los apestados a la sepultura, y el otro Juan Jacomo de Mora barbero, ambos naturales de Milán, fueron convencidos, y justiciados, en esta forma: llevárosles a las partes y lugares adonde habían puesto ungüentos, y echado polvos y allí fueron atenazados con ardientes tenazas, delante de la casa del Barbero se les cortaron a entrambos dos las manos derechas, luego fueron puestos sobre unas ruedas adonde sufrieron en vivos por seis horas en aquellos tormentos, después se les quebraron los güessos de los brazos y piernas y últimamente fueron quemados sus cuerpos y sus cenizas echadas en el río. La casa del barbero se derribó por el suelo, poniéndose en ella una columna con un título que le declaraba por infame y luego un epitafio que decía: Guillermo Platea y Juan Jacomo Mora por haber sido traidores a esta Ciudad su patria, aumentando la peste y sembrándola con ungüentos y polvos venosos y apestados[10].

Unas frases más lejos, Diego de Carvajal añade un relevante detalle sobre el cual volveremos más adelante:

> Confesó Juan Jacomo que el hijo del Castellano de Milán era cómplice […] y así fue preso por la justicia Española que lo

8 Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables* […], f. 1v

9 Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables* […], f. 1v

10 Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables* […], f. 1v-2r

> tiene a buen recado, así por este como por otros delitos que se dice haber cometido en la materia. Llevándose a justicias estos delincuentes, los Padres que los animaban a bien morir les preguntaron si tenía aquel contagio algún remedio preservativo y respondieron que no, por ser fabricado todo por arte del demonio. Pidiose licencia al Señor Inquisidor de Milán, para que también por arte diabólica, se hiciesen algunos preservativos, para poder librar esta tan afligida ciudad de tan grande mal; respondió que no se la podía dar y así no hay sino esperar por la Misericordia divina, en quien solamente está el verdadero remedio de todos nuestros males[11].

Cabe notar que uno de los textos conservados se distingue de las anteriores relaciones por su peculiar relato. Se trata de la *Relación de la citación del Diablo en Milán y lo que declaró* […] –fechada a 31 de agosto 1630– que cuenta las modalidades según las cuales se le procesó al demonio por esta causa de los polvos mediolanenses. De gran relevancia para entender las mentalidades de la época, la propagación del temor entre las poblaciones y la característica tonalidad fantástica de numerosas relaciones de sucesos, ofrecemos a continuación la transcripción de un amplio fragmento del texto:

> Acerca de la peste, digo que se va aumentando cada día más, y ahora se dice ha llegado a la ciudad de Modena y otras muchas del estado de Milán. En cuanto a Milán, ha quedado muy poca gente. La semana pasada afirman habían muerto dentro de la ciudad 722 personas y que para quitar este maldito contagio, [el] Arzobispo della y el Inquisidor Mayor citaron, con orden de su santidad, personalmente al Demonio, […] que se le estaba haciendo el proceso para que tienen nombrado Procurador y Letrado para que defiendan su causa; se oyeron por Milán mientras se estaba haciendo muchos alaridos y voces muy espantosas, y muchas llamas de fuego que parecía no se podían apagar, de tal manera que todos los que las veían y oían tenían gran miedo y espanto. También se veían caminar por Milán, camellos, osos, leones y otros géneros de animales no conocidos que a todos ponían temor, y se paseaban muchos

11 Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables* […], f. 2r

hombres de a caballo sin saber ni conocer quien fuesen. Los cuales después se mudaban en diferentes formas, y que estando un Religioso de la Compañía en la puerta de su convento, vio venir un hombre a caballo con muchas prisas y cuando llegó cerca se transformó en un gigante muy feroz, el cual le miraba ferozmente, tanto que el pobre padre se fue a su celda, adonde de grande espanto y miedo que tuvo, murió el día siguiente.

Pareció el Diablo visiblemente habiendo tomado forma de cuerpo aéreo en forma humana. Preguntándole los jueces quién era, respondió que el Diablo que había parecido delante dellos para defender su causa porque, sin tener culpa alguna, le acumulaban que había sido autor de traer la peste a Milán, y por su disculpa dijo que era mentira todo lo que del decían, pues no había sido autor de hacer los ungüentos ni polvos, si bien era verdad que algunos amigos suyos le habían pedido muy encarecidamente que les enseñase la manera como los habían de componer y que la persona que los había compuesto, era un barbero que habían justiciado pocos días antes, y que había otras muchas que los hacían y que para averiguar la verdad, fuesen a tal casa donde se hallarían todos los instrumentos con que se hacían, y habiendo la justicia enviado a visitar la dicha casa, hallaron en ella muchas serpientes, sapos y otros animales ponzoñosos que se sustentaban con carne de niños y muchos vasos llenos de venenos y ungüentos para este efecto, y son los casos que suceden espantosos.

Los días pasados prendieron al verdugo por ser cómplice, porque cuando los que ayudaban a bien morir a los delincuentes subían la escalera se apestaban porque el dicho verdugo la untaba con los dichos ungüentos y ellos como ponían las manos en ella se les pegaba y así se halló habían muerto muchos religiosos. Por lo cual le ajusticiaron. Todos los que han quedado en Milán, que son muy pocos, están como espantados y atónitos. Apretando al Demonio que diga el remedio que había de hacer para esto, dijo que no podía descubrir cosa alguna hasta pasado San Miguel.

De lo que sucediere se ira avisando, si fuéramos vivos[12].

12 Anónimo, *Relación de la citación del Diablo en Milán y lo que declaró* […], BNE, Ms. 18552/12, f. 1r-1v

Desgraciadamente, es imposible resolver con certeza la cuestión del mecanismo por el cual se extienden las sospechas de contaminaciones provocadas –que las relaciones afirman ocurren en Milán– a una amenaza directa de tales acciones diabólicas en la misma Península ibérica. Sí podemos notar que el texto de Diego de Carvajal es el primero y único en mencionar un riesgo de propagación criminal de la plaga en «[…] España, adonde se dice que se pretende meter esta peste que es la mayor tragedia que los nacidos presentes ni pasados pueden ver ni haber visto»[13]. A la mención de tal contingencia, cabe añadir una pista que –a mi parecer– puede explicar en parte la llegada del temor a Madrid a finales del verano de 1630. Aquí también coinciden las relaciones en que tales fechorías –«[…] empestar y contaminar […]» las tierras del Milanesado– las cometen «[…] diabólicos ministros enemigos de Dios y de la Católica Corona de España […]». Para mayor escarnio, según afirman también unánimes los textos de las relaciones: «[…] estos polvos se hacen en Francia […]»

Recordemos que nos hallamos en plena Guerra de los Treinta Años (1618-1648), durante el episodio itálico de la llamada Guerra de sucesión de Mantua (1628-1631). Siendo ampliamente documentada la animosidad de los franceses hacia el tradicional enemigo ultra-pirenaico y a sabiendas de lo que era capaz el Cardenal de Richelieu con tal de debilitar el poder de los Austrias en Europa, no es de sorprender que la población española sospechara del uso de algún método radical –todavía no existía el término de guerra bacteriológica– por parte de tan ruines gabachos.

Bando real y controversia médica

Sea como fuere, en septiembre de 1630 debió de comenzar a correr la voz por España que los enemigos de Dios trataban de importar la plaga en la Península, usando de ungüentos o polvos pestilentes.

El giro del asunto, el acontecimiento que da crédito al rumor que comienza a extenderse por España es la proclamación del bando que su majestad el rey Felipe IV manda publicar a finales de septiembre.

Pregonado el 28 de septiembre en Madrid, el 4 de octubre en Barcelona, el 8 de octubre en Valencia, etc., el bando comienza de la manera siguiente:

13 Diego De Carvajal, *Relación del caso, o casos notables* […], f. 1r

> Sepan todos que al Rey nuestro señor se le ha dado noticia por personas celosas del servicio de Dios y el suyo, que algunos enemigos del género humano tratan de sembrar los polvos que con tan gran rigor han causado la peste en el estado de Milán y en otros estados de aliados y amigos desta Corona, y que para este efecto vienen personas a estos reinos cuyos retratos y señas están en poder de su Majestad y Gobernador del Consejo […][14].

El prólogo no deja lugar a dudas y, a continuación, el texto del bando presenta toda una serie de medidas destinadas a organizar el acordonamiento y cuarentena del reino, limitando sobre todo los desplazamientos de viajantes extranjeros.

La murmuración pasa a ser noticia: modélico ejemplo de medida contraproducente, el bando real avala los temores que habían comenzado a propagarse por el reino.

A partir del pregón real, cambia radicalmente el género de la producción literaria dedicada al asunto de los polvos de Milán. Desaparecen las relaciones de sucesos y pliegos de cordel que detallaban los lejanos acontecimientos itálicos; surgen escritos de índole científica que debaten –a menudo con vigor– acerca de la presente amenaza peninsular:

> […] viendo el miedo que se tiene, y recato con que V.S. se guarda, habiéndolo así mandado su Majestad, por causa de los polvos que se dice en el estado de Milán han aumentado la peste, me ha puesto en cuidado avisar a V.S. lo que siento del caso. Y para poder con resolución y brevedad, como lo hago siempre, decir lo que siento, es menester averiguar cuatro dudas, de cuyas resoluciones resulta la respuesta.
> Es pues la primera duda: saber si hay hechizos, los cuales hechos con pacto implícito o explícito con el demonio pueden matar. […]
> La segunda duda es: si el diablo él, por y con licencia divina puede causar peste […]

14 *Pregón y bando, que por mandado de su Majestad se ha publicado en su corte* […], f. 1r

> Es la tercera duda: si se puede dar veneno o natural o hecho por artificio, así humano como diabólico, que mate solo echándole en la ropa, o tocando a las suelas de los zapatos […]
> Esto supuesto, queda por averiguar la cuarta duda: si podrá haber algún veneno natural o hecho artificioso con pacto del diablo que pueda causar peste[15].

Las dudas que estructuran la memoria del médico sevillano Fernando de Solá resumen perfectamente las interrogaciones que alimentan –principalmente en el ámbito sevillano– el polémico intercambio de pareceres médicos durante el invierno de 1630.

Los protagonistas del enardecido debate son, por una parte, el médico Fernando de Solá y su compadre y polemista Francisco Morovelli de Puebla –famoso por haber mantenido anteriormente al asunto que aquí nos preocupa una disputa literaria con Francisco de Quevedo acerca del patronato de santa Teresa de Jesús[16]– y por otra, los médicos titulares del Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla, Francisco de Figueroa[17] y Diego de Valverde Orozco, nombrados por el Cardenal e Inquisidor general Antonio Zapata y Cisneros. También interviene en

---

15 Fernando De Solá, *Parecer a la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla* […], f. 1r-1v

16 Francisco Morovelli de Puebla, *D. Francisco Morovelli de Puebla defiende el patronato de Santa Teresa de Jesús, Patrona Ilustrísima de España. Y responde a D. Francisco de Quevedo Villegas* […] *a D. Francisco de Melgar* […] *y a otros que han escrito contra el*, [S.L.], Juan René (imp.), 1628. Ya con anterioridad, Morovelli de Puebla había publicado contra Quevedo unas virulentas *Anotaciones a la "Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás" que escribió don Francisco de Quevedo Villegas* [1626].

17 En su *Canción al Doctor Francisco de Figueroa*, don Francisco de Rioja celebra a quien llama el «Hipócrates hispano», añadiendo acerca de la carta del 16 de octubre:

> […] en este Discurso nos enseñas
> (tan grande, aunque tan breve)
> a temer menos las horrendas señas
> de la espantosa muerte,
> que la multiplicada Fama trujo
> o que el miedo introdujo;
> con lo que tu prudencia nos advierte,
> por no usado camino,
> en este docto antídoto divino.

en Cayetano Alberto De La Barrera y Leirado, *Adiciones a las poesías de D. Francisco de Rioja*, Sevilla, Sociedad de bibliófilos andaluces, 1867, pp. 40-41.

la disputa –aunque de manera más circunstancial– el bachiller Pascual Izquierdo.

Adentrarnos en los detalles médicos de la discusión nos llevaría más allá del propósito de este trabajo. Me limito aquí a presentar una esquemática cronología de la circulación de cartas y respuestas que nuestros autores intercambian; a menudo los títulos solos ya resultan explícitos.

- El día 15 de octubre de 1630, Francisco Morovelli de Puebla es el primero en lanzar la voz de alarma al redactar su carta que […] *advierte con novedad las causas y efectos deste veneno que se teme de Milán, al señor don Diego Hurtado de Mendoza* […]. En ella, parce ceñirse a la tesis oficial de la contaminación importada tal y como la augura el pregón real del mes anterior, limitándose a proyectar los efectos que podría tener la inminente llegada de la plaga a la península.
- Al día siguiente, 16 de octubre, Francisco de Figueroa, firma una *Carta* […] *a Francisco de Rioja* […] *en que se le dice, pierda el miedo a la peste, causada de ungüentos y polvos, que dicen a corrido en Milán porque la tiene por imposible ni causándola los polvos con virtud natural suya, ni intentando el hacerla el demonio* trans naturam. Como el título lo indica, el manuscrito de Figueroa es claramente optimista. Si, obviamente, la posibilidad de una extensión natural de la plaga no queda descartada, el médico sevillano niega rotundamente la condición satánica del contagio.

Probablemente estos dos primeros manuscritos debieron de circular simultáneamente en los círculos cultos sevillanos, alimentando el debate que a continuación prosigue.

- El 24 de octubre, termina Diego de Valverde Orozco de redactar su *Tratado de algunas dudas que se han ofrecido acerca de la peste* […]. Sin ser tan categórico en sus conclusiones como su compañero del Santo Oficio, Valverde le apoya al no inclinarse tampoco por la posibilidad de una expansión voluntaria del contagio.
- El 1ero de diciembre, el médico Fernando de Solá publica un *Parecer a la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla* […] *acerca de los polvos venenosos de Milán* […] en el que critica claramente el tratado de Valverde, propendiendo por la tesis de la contaminación provocada.

- El día 13 del mismo mes, Diego de Valverde Orozco le contesta a Solá –sin citar en ningún momento su nombre– en una *Respuesta al parecer que dio cierto médico desta ciudad* […], manifestando una clara irritación ante las críticas recibidas y proclamando «[…] cuán desalumbrado ha ido en todo […]» dicho médico.
- A 1ero de enero de 1631, Fernando de Solá replica en *Censuras al primero papel del doctor Diego de Valverde Horozco, y contrarespuesta a la que hizo contra cierto médico desta ciudad, hechas por el mismo contra quien escribió* […].
- El mismo 1ero de enero, un tal Pascual Izquierdo, bachiller, trata –en vano– de restablecer la *Paz i concordia entre los médicos cristianos. En la controversia de los polvos de Milán, con la certeza de ella* […].
- El 15 de enero F. Morovelli de Puebla redacta su *Respuesta a lo que cuatro médicos de Sevilla han publicado después de escrito este papel* […].
- Sin fecha cierta pero posterior al texto de Morovelli, Francisco de Figueroa publica una *Defensa por las ingeniosas verdades que enseñaron los doctísimos médicos de esta ciudad de Sevilla ocasionados de los polvos venenosos que han corrido en Milán. Contra la ponzoña que en ellas ha querido esparcir don Francisco Morovelli de Puebla,* […].

A partir de mediados del mes de diciembre de 1630, el ritmo de los escritos se acelera y la disputa se tuerce hacia consideraciones cada vez más personales en menoscabo de la argumentación médica. No cabe duda de que la rivalidad existente entre los facultativos sevillanos explica en parte el tono apasionado del debate.

El entramado de las complejas cuestiones discutidas merecerá un análisis peculiar en futuros trabajos. No se trata en realidad solamente de una disputa médica –en el sentido actual de la palabra– sino, a la vez, de una controversia teológica. Los escasos conocimientos de los mecanismos de contagio y la supuesta influencia del diablo en el fluir de los acontecimientos desvía el debate por inesperados derroteros. Entre otras dudas, la muy discutida cuestión de saber si los maléficos polvos pueden esparcirse en el agua bendita de las iglesias o si en este caso pierden sus propiedades ilustra perfectamente las preocupaciones de la época. Las cartas y memorias de los facultativos sevillanos recurren tanto a los textos evangélicos como a Galeno; se amparan tanto en Hipócrates como en san Pablo. Es de notar que los facultativos del Santo

Oficio son los más suspicaces a la hora de aceptar la idea de una intervención diabólica en el pestilente contagio.

Hasta donde han podido llegar mis investigaciones, a finales de enero de 1631 parece agotarse el debate teológico-médico sevillano. No es este el caso en cuanto al resto de la producción literaria. Ya mencioné brevemente en la introducción del presente trabajo algunas citas literarias relacionadas con el asunto de los polvos de Milán en escritos de Alonso de Castillo Solórzano, Gracián, etc.

El éxito del motivo literario debió seguir siendo importante si damos crédito al irónico soneto de Antonio de Solís y Rivadeneyra deplorando la –a su juicio– tan indigente como abundante poesía dedicada al luctuoso asunto:

> Habiéndose hecho a la desgracia de Milán más de doscientos sonetos en Madrid
>
> ¡Cielos! ¿Después de tantos daños éste?
> ¡Pobre de mí! Milán amilanada,
> más que a polvos, a versos apestada,
> que habrá soneto que a la peste apeste.
>
> ¡Aquí de Dios! ¡Poetas, turba agreste!
> ¿No me bastaba estar polverizada?
> Amainad, amainad la sonetada
> que, mal por mal, me quiero más mi peste.
>
> ¡Piedad!, o peste de segunda mesa:
> menos rigor, que ya de peste pasas,
> y no hay acá San Roque de concetos.
>
> La otra cesó ya, y ésta no cesa:
> ¡Ay de mí! ¡Que del fuego di en las brasas!
> ¡Ay de mí! ¡Que de peste di en sonetos![18]

La cuestión de la productividad política de los acontecimientos milaneses o incluso de la posible instrumentalización por parte del poder real del pánico a la contaminación queda por esclarecer. En efecto, la cuestión de los polvos de Milán aparece en dos ocasiones en las crónicas del reinado de Felipe IV.

18 Antonio De Solís, *Varias Poesías Sagradas Y Profanas* […], f. 39r

La primera, ya mencionada, cuando en plena crisis milanesa, los ajusticiados por infernal envenenamiento designan como cómplice de sus fechorías al hijo del Castellano de Milán, nombre que desde tiempos de Álvaro de Luna se daba al Gobernador del Milanesado. Desde el inicio de su mandato en agosto de 1629, el Castellano de Milán era Ambrosio Spínola, Marqués de los Balbases. Por aquel entonces, el excapitán general del ejército de Flandes y triunfador de Breda, enemistado con el Conde Duque de Olivares había sido expropiado de su hacienda y las acusaciones contra su hijo debieron participar en su caída en desgracia.

La segunda, mucho más tardía, tiene que ver con la Conspiración de Aragón o Conspiración del duque de Híjar, conjura de índole secesionista de la que fue acusado don Rodrigo de Silva Mendoza y Sarmiento, en 1648. A pesar de encontrarse cronológicamente bastante alejada de los sucesos milaneses, es de resaltar que de los doce cargos por los que se procesa al duque de Híjar el 6 de octubre de 1648, el segundo –justo detrás de la acusación de haber traicionado la corona al ser «[…] espía doble de Portugal y Francia»– todavía afirma que «[…] quiso introducir los polvos de Milán en esta Corte»[19].

Como vemos, las calamidades milanesas impactaron el imaginario español de la primera mitad del siglo xvii en todos los ámbitos: político, médico, teológico y, sobre todo, popular. No se encontró sola Milán amilanada –como lo proclamaba Antonio de Solís– sino, con ella, toda la península ibérica bajo la amenaza del posible contagio diabólico provocado por el enemigo ultra-pirenaico.

Bibliografía

Carvajal, Diego de, *Relación del caso, o casos notables, que han socedido* [*sic*] *en la ciudad de Milán estos tres meses próximos pasados: cuéntase en qué forma, sin corrupción de Ayres intentaron diabólicos ministros enemigos de Dios y de la Católica Corona de España empestar, y contaminar toda la tierra de que son muertos cerca de ochenta mil personas, y despoblada la ciudad de Pavia en cartas de Milán de 26 de agosto de 1630*, Lisboa, Mattheus Pinheiro, 1630.

19 *Memorial histórico español: colección de documentos* […], pp. 196-197.

Castillo solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1631.

Díez de Pavía, Jerónimo, *Tratado en que se disputan tres questiones a cerca de la peste que à avido en Italia, causada por unos polvos y ungüentos consigidos* [*sic*] *por arte del demonio este año de 1630* […], [S.L.], [S.I.], 1630.

Figueroa, Francisco de, *Carta que el doctor Francisco de Figueroa, médico del Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de Sevilla escribió a Francisco de Rioja, coronista* [*sic*] *de su Majestad : en que se le dice, pierda el miedo a la peste, causada de ungüentos y polvos, que dicen à corrido en Milán porque la tiene por imposible ni causándola los polvos con virtud natural suya, ni intentando el hazerla el demonio* trans naturam, Sevilla, [S.I.], [16 de octubre de 1630].

— *Defensa por las ingeniosas verdades que enseñaron los doctísimos médicos de Sevilla, ocasionadas por los polvos de Milán,* [Sevilla], [S.I.], [enero de 1631].

Gracián, Baltasar, *El Criticón* – Segunda parte [1653], ed. Miguel Romera-Navarro, London, Oxford University Press, 1939.

Izquierdo, Pascual, *Paz i concordia entre los medicos christianos. En la controversia de los polvos de Milan, con la certeza de ella*, [S.L.], [*S.I.*], [*1ero de enero de 1631*].

La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Adiciones a las poesías de D. Francisco de Rioja*, Sevilla, Sociedad de bibliófilos andaluces, 1867.

Ledermann, Walter, «Peste en Milán: Borromeos y untadores», *Revista Chilena de Infectología*, 20, 2003, pp. 76-80.

Matos Fragoso, Juan de, Sebastián de Mora y Villaviciosa y Francisco de Avellaneda, *Sólo el piadoso es mi hijo* [1666], Valencia, Joseph y Thomàs de Orga, 1781.

Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta nacional, 1865, t. xix.

Morovelli de Puebla, Francisco, *D. Francisco Morovelli de Puebla defiende el patronato de Santa Teresa de Jesús, Patrona Ilustrísima de España. Y responde a D. Francisco de Quevedo Villegas* […] *a D. Francisco de Melgar* […] *y a otros que han escrito contra el*, [S.L.], Juan René (imp.), 1628.

— *Don Francisco Morouelli de Puebla, advierte co*[*n*] *novedad las causas y efetos deste veneno que se teme de Milan, al señor don Diego Hurtado de Mendoça* […], Sevilla, [S.I.], *1630*.

Morovelli de Puebla, Francisco, *Respuesta a lo que quatro medicos de Sevilla an publicado despues de escrito este papel*, [S.L.], [*S.I.*], [*15 de enero de 1631*].

Pregón y vando, que por mandado de su Magestad se ha publicado en su corte, para que se guarde en ella, y en las demás ciudades, villas, y lugares destos reinos, conforme a lo acordado por el Consejo, Madrid, Viuda de Alonso Martin, 1630.

Relación de la citación del Diablo en Milán y lo que declaró (o *Relación de lo que ha sucedido en Milán hasta los 31 de Agosto* […] *escrita en carta a una persona grave desta corte* […]), 1630 [BNE, Ms. 18552/12].

Relación de lo sucedido en Milán y su Estado, sobre la peste, en *Papeles curiosos en diversas materias tocantes a Estado, Guerra y Gobierno*, 1630, [BNE, Ms. 3207].

Relación verdadera de lo que aora nueuamente ha sucedido en la ciudad de Milán. Dase quenta del ejemplar castigo y justicia que hizieron los senadores de Milán en dos hombres naturales de la misma ciudad, poe aver derramado polvos ponçoñosos y apestados […], Granada, Bartolomé de Lorençana, 1630.

Riera, Joan, «El doctor Rosell y los temores en España por la peste de Milán», *Medicina e Historia, Revista de estudios histórico informativos de la medicina*, 73, 1977, pp. i-xvi.

Solá, Fernando de, *Parecer a la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla … acerca de los polvos venenosos de Milan*, Sevilla, [S.I.], 1630.

— *Censuras al primero papel del doctor Diego de Valverde Horozco, y contrarespuesta a la que hizo contra cierto medico desta ciudad, hechas por el mismo contra quien escribió*, Sevilla, [S.I.], 1631.

Solis, Antonio de, *Varias Poesias Sagradas Y Profanas* […] *recogidas, Y Dadas A Luz Por Don Juan de Goyeneche*, Madrid, Antonio Román, 1692.

Sucesos de las cosas de la peste de Milán en 1630, 1630 [BNE, Ms. 18552/12].

Valverde Orozco, Diego de, *Tratado de algunas dudas que se han ofrecido, acerca de la peste, que se ha esparcido por el estado de*

Milán, y otras partes de Italia, este año de 1630, Sevilla, Juan de Cabrera, 1630.

— *Respuesta al parecer que dio cierto medico desta ciudad por el doctor Diego de Valverde Horosco, médico del Santo Oficio desta ciudad de Sevilla, por titulo del eminentísimo, y reverendísimo señor Cardenal Zapata*, Sevilla, [S.I.], 1630.

Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto[1]

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid

«No has visto al demonio, / pero conoces todos sus detalles»
(*Los himnos abdominales*, Alejandro Simón Partal)[2]

> Históricamente, el diablo se encuentra probado con mucha mayor solidez que Pisístrato. Nosotros no disponemos de testimonios de ningún contemporáneo que afirme haber visto a Pisístrato; miles de "testigos oculares" sí han asegurado haber visto al diablo, [a decir verdad] son pocos los hechos históricos establecidos por un número semejante de testimonios independientes.

Esta opinión de Charles-Victor Langlois y Charles Seignobos, expresada en su *Introduction aux études historiques*[3], constituye un excelente punto de partida para un trabajo como este, en el que se pretende reflexionar sobre la representación del demonio en el teatro español aurisecular. Para el ciudadano europeo de los siglos XVI y XVII, como lo había sido para el de los siglos anteriores y como lo seguiría siendo durante muchísimo tiempo después (aparentemente incluso hasta hoy en día), el

1 Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con la referencia FFI2012-30823.

2 Alejandro Simón Partal, *Los himnos abdominales*, 2015, Sevilla, Renacimiento, 2015, p. 17. Se trata de un verso perteneciente al poema «Primero vino la perfección».

3 La obra se publicó originalmente en París, en Librairie Hachette en el año 1898. Cito a partir de *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 15.

demonio era una presencia cotidiana, tangible y no la figurativización de una mera noción abstracta. La profusión con la que aparece como personaje en multitud de obras literarias de ese periodo no es más que el indicio de una evidencia que extendía sus raíces en todos los órdenes de la vida. No en vano, Stuart Clark piensa que explorar la demonología puede darnos un acceso «sin precedentes a los aspectos más amplios posibles de la historia intelectual y cultural europea de la Edad Moderna». Para él, «la historia del diablo se convierte en la llave para abrir muchas otras puertas que dan acceso al mundo del pasado»[4].

Estamos ante un tema inabarcable que afecta a ámbitos afines, pero distintos, como son la historia, la religión, la filosofía, la sociología, la antropología, el arte en general y la literatura en particular, la estética… Un tema que ha generado una bibliografía descomunal pero que, no por ello, ha quedado agotado. Por lo que respecta al campo estrictamente literario, hace ya una década José Manuel Pedrosa no solo señalaba que aún no se había llevado a cabo ningún estudio exhaustivo y global sobre la presencia del personaje del demonio en la literatura española de los Siglos de Oro, sino que también advertía de la dificultad (casi imposibilidad) de acometerlo, ya que «es difícil que el diablo no asome, por activa o por pasiva, tras cualquiera de sus recodos [se refiere a la literatura aurisecular]»[5]. La situación no ha cambiado. El trabajo más completo sobre el empleo del demonio como personaje, en este caso, en el teatro áureo español sigue siendo la tesis doctoral de Luis González Fernández, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age «Comedia»* (Queen Mary and Westfield College, London, 1998), pero los estudios sobre aspectos particulares son innumerables, algunos, como los realizados por Natalie Gemin[6], Javier Rubiera[7] o Natalia Fer-

4 Stuart Clark, «Brujería e imaginación histórica. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna», en *El diablo en la Edad Moderna*, p. 41.

5 José Manuel Pedrosa, «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en *El diablo en la Edad Moderna*, p. 68.

6 Natalie Gemin, «El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés, San Bernardo*; *Santa Rosa del Perú*; *La vida de San Alejo*)», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, Paris, CNRS, 2005, pp. 139-149.

7 Javier Rubiera, «Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed.

nández[8], centrados, precisamente, en el uso que Agustín Moreto hace de esta figura en alguna de sus comedias.

Fui consciente desde el primer momento de las dificultades que entrañaba abordar un tema como este, pero el personaje del demonio se cruzó en mi camino en dos trabajos que he llevado a cabo en los últimos años en los que me he centrado en los usos escenográficos de Moreto[9], por un lado, y en el tratamiento del mal como motivo argumental en su teatro[10], por otro, por lo que he considerado conveniente aprovechar la oportunidad que me brindaba un volumen monográfico como el presente para concentrarme ahora en el modo en el que dicho personaje aparece concebido y representado en sus creaciones.

Mi objetivo será intentar ofrecer una visión panorámica que ayude a fijar una serie de parámetros que nos permitan desentrañar los códigos con los que nuestro autor concibió al personaje y el rendimiento dramático que supo obtener de él. No se puede desvelar ni apreciar el detalle sin la visión de conjunto y, por tanto, me interesa ahora más ser genérico que específico o exhaustivo para, de este modo, instaurar un marco teórico que pueda servir de puerta de acceso a futuras investigaciones más concretas. No pretendo (ni puedo) establecer comparaciones entre las características que presenta el demonio en el teatro de Moreto y en el de otros dramaturgos. Sirva mi aproximación, una vez más, de punto de partida para que otros especialistas tracen las conexiones pertinentes.

Son diez en total las piezas vinculadas con Moreto en las que el demonio interviene. Un primer grupo lo conforman dos piezas de autoría única: *La vida de san Alejo* y *El más ilustre francés, san Bernardo*; otro grupo de cuatro obras que fueron escritas en colaboración con otros autores: *La adúltera penitente* o *Santa Teodora*, *Caer para levantar* o *San Gil de Portugal*, *Nuestra Señora del Pilar* y *Santa Rosa del Perú*; por último, un conjunto de otras cuatro composición de atribución dudosa:

Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México/UAM/AITENSO, 2010, pp. 259-272.

8 Natalia Fernández, «Presencia y latencia del diablo en tres comedias de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 115-142.

9 Francisco Sáez Raposo, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 443-458. ‹http://www5.uva.es/castilla/›.

10 Francisco Sáez Raposo, «El tratamiento del mal en el teatro de Moreto», *Biblias Hispánicas*, 2, 2012, pp. 357-380.

El ermitaño galán y mesonero del cielo, *El esclavo de su hijo* o *El azote de su patria y renegado Abdenaga*, *Los siete durmientes* o *Los más dichosos hermanos* y *El rosario perseguido*[11]. Excluyo de mi análisis a estas cuatro últimas, ya que no me sirven, en principio, para descifrar las claves creativas de Moreto. Me centraré, pues, en las obras de atribución segura[12]. Estamos ante piezas fundamentalmente hagiográficas, con la excepción de *Nuestra Señora del Pilar* que es, estrictamente hablando, un drama religioso en el que se narra el origen del culto a la Virgen del Pilar. Es el género, por consiguiente, lo que impone al personaje (como, por otra parte, era habitual[13]), del mismo modo que condicionó otras necesidades dramatúrgicas como, por ejemplo, el empleo de vistosos recursos tramoyísticos en un escritor que, como en su día demostramos en otro lugar[14], era habitualmente austero en este sentido.

Mi proyecto de sistematización ha generado cinco categorías que he denominado 1) La falta de caracterización del personaje, 2) Los espacios del demonio, 3) Los prodigios del demonio, 4) El poder sugestivo de la voz, y, por último, 5) El demonio y la comicidad.

1. La falta de caracterización del personaje

Llama mi atención el hecho de encontrar a un demonio poco caracterizado desde el punto de vista visual. Estamos, en realidad, ante demonios completamente humanizados, que han perdido cualquiera de los rasgos horribles y prototípicos con los que desde la Edad Media se

11 Para la cronología del teatro de Moreto, ha de consultarse el trabajo de María Luisa Lobato, «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71.

12 Dejo también fuera de este estudio al auto sacramental *La Gran Casa de Austria y divina Margarita*, atribuido tradicionalmente a Moreto pero cuya verdadera paternidad fue adjudicada por Agustín de la Granja a Antonio Mira de Amescua. Véase Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (autos religiosos)*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2007, vol. VII, pp. 821-832. Agradezco a María Luisa Lobato su amabilidad al facilitarme esta referencia.

13 Excepción a esta regla suponen *Vida y muerte de san Cayetano* y *San Froilán o El segundo Moisés*, obras ambas escritas en colaboración (entre seis y dos ingenios, respectivamente), pero en las que el demonio no aparece.

14 Sáez Raposo, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», 2011.

sintetizó su aspecto. Es precisamente esta humanización la que los hace más cercanos, más verosímiles y, con ello, más eficaces con respecto al valor moralizante y adoctrinador que debían tener para un espectador que, como ya he apuntado, creía realmente en su existencia, en su presencia, a través de la que explicaba cualquier circunstancia adversa, desde la más nimia, como un simple traspiés o una caída, hasta la más grave, como una derrota militar, una desgracia nacional, una catástrofe natural, una enfermedad, etc. Tan real y cercano era el demonio que podía acechar, aparecerse y tentar a cualquiera en lugares tan insólitos como, por ejemplo, el madrileño Paseo del Prado. Esto es, según la noticia recogida por Jerónimo de Barrionuevo, lo que les sucedió a dos incautas damas el 30 de junio de 1658, es decir, en fecha contemporánea a la de las piezas que estamos analizando:

> Domingo 30 de junio, otro día después de San Pedro, en el Prado nuevo, junto a la última fuente grande que allí hay, dos demonios íncubos trataron con dos mujeres que vivían en la calle del Pez, que desde el río las vinieron acompañando y enamorando discreta y dulcemente. Dejáronlas de suerte que la más muchacha murió dentro de seis horas […] y el día siguiente la otra. Es cosa cierta, y que muchos por curiosidad se hallaron en su entierro. Diéronles flujo de sangre, y un doblón de a cuatro que se volvió carbón. Es cierto[15].

La consideración de que el demonio podía manifestarse con la más común de las apariencias estaba completamente asentada en la mentalidad de la época. De ahí que Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649), uno de los tratados pictóricos más importantes del Barroco, señalara que lo importante en la caracterización del demonio no era su aspecto, sino sus acciones:

> Los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser acciones ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto[16].

---

15 El *Aviso* es del 10 de julio de 1658. Véase Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo, (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1969, vol. II, p. 206.

16 Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 572.

Sobre la indiferenciación de estos personajes en su materialización teatral ya avisaba Ignacio Arellano cuando analizó el vestuario en los autos de Calderón (dramaturgo prototípico de un género, a su vez, bastante singularizado escénicamente), pues se percató de que los agentes malignos que en ellos aparecen están menos codificados que el resto[17]. En realidad, tendremos que pensar que varios factores, como la mentalidad renacentista, los avances científicos (relativos desde nuestra perspectiva, pero sin duda importantes en su contexto) y, como vamos a ver un poco más adelante, el nuevo programa iconográfico propugnado desde el Concilio de Trento con respecto a las figuras demoníacas y al diablo en particular, tuvieron que afectar en este proceso de humanización del personaje, en esta banalización que, para algunos críticos e historiadores del arte, como Louis Réau[18], supone una decepción al compararlo con los modelos anteriores.

Cuando el personaje sale a escena en nuestras obras, generalmente no se nos da ninguna clave sobre sus rasgos o indumentaria y, cuando se hace, le solemos ver sin señal caracterizadora alguna, sino con una simple apariencia humana. En *Santa Rosa del Perú*, por ejemplo, solo en una ocasión se nos proporciona, en acotación, una indicación sobre su aspecto, casi al final de la jornada primera, cuando, para sembrar la discordia entre la protagonista y su pretendiente, Don Juan, al que ha rechazado alegando que su amor lo tiene comprometido a otro galán a quien ha dado ya palabra de ser su esposa (en velada alusión a su amor por Cristo), el Demonio, justo en el momento en el que la santa termina de pronunciar su disculpa, sale al escenario «embozado» (acotación al verso 949)[19], generando, como es de suponer, la turbación en el galán, que piensa que ha sorprendido a ese otro caballero mencionado por Rosa y con el que, presumiblemente, acabaría de mantener un encuentro secreto. Se trata de una escena de gran efecto dramático en la que Moreto juega con la cinésica, la gestualidad y la proxemia, ya que el Demonio, cual galán fantasma, aparecería en segundo plano,

17 Véase Ignacio Arellano «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, p. 95.

18 *Iconografía del arte cristiano. 1.1. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 85.

19 Todas las citas de la comedia las realizo a partir de la fijación textual del texto preparada por Miguel Zugasti, accesible en la página web ‹www.moretianos.com›.

a cierta distancia de la pareja, solo para dejarse ver fugazmente por Don Juan y el público, pero no por Rosa, y, a continuación, abandonar el escenario:

Sale el Demonio embozado

Demonio — Logre la ocasión mi rabia:
con el amor que blasona
la he de armar una traición,
sin que ella aquí lo conozca,
fingiéndome yo el galán
que está diciendo que adora.

Don juan — ¿Qué es lo que miro? Este empeño
ya es fuerza ser de más costa,
pues al decir Rosa que ama
otro dueño, un hombre emboza
la cara y sale a afirmarlo.

Demonio — Ya me ha visto; ahora importa
irme y dejarle en la duda. *Vase*

[vv. 950-962]

El público, en este caso, no necesitaba mayor caracterización, pues cuando había visto al personaje por primera vez (v. 342), este había emergido «por un escotillón» directamente del inframundo.

En «traje de caminante» aparece al inicio de la jornada tercera de *El más ilustre francés, san Bernardo* (f. 153r)[20], una vez más, recurriendo al disfraz para consumar una artimaña que ha urdido contra el santo. En esta ocasión, provoca que al coche en el que viaja Bernardo rumbo a Italia para restablecer la paz y la unidad de la Iglesia, trastocadas tras la usurpación del trono papal a Inocencio II por parte de Pedro León (Pietro Pierleoni), que, como antipapa, había tomado el nombre de Anacleto II, se le rompa una de sus ruedas y, de este modo, se presenta como un viajero (un «pasajero / que pasa de Roma a Francia», dice –f. 154r–) que se ofrece para ayudarles.

Ataviado como un labrador debemos asumir que se presenta ante Filipo en la jornada segunda de *La adúltera penitente*. Y digo que debe-

20 Cito a partir del ejemplar de la oncena parte de las *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* que, con la signatura T-11911, conserva la Biblioteca Nacional de España.

mos asumirlo porque, estando en el monte, este último anda una noche tras la labradora Flora, con la que espera solazarse y, ante la falta de respuesta, busca la ayuda de algún segador que le pueda dar noticias de ella, momento que aprovecha el Demonio para fingirse uno y hablar con él y este, al verle, no muestra extrañeza alguna (vv. 1671-1704)[21].

Como un hombre cualquiera se le aparece a Don Gil en *Caer para levantar*, un hombre cuyo aspecto exterior no le llama la atención pero cuya presencia sí le genera una fuerte inquietud interior. Esta es, de hecho, la primera aparición del Demonio en el desarrollo de la historia, su presentación ante el público, de manera neutra, hacia la mitad de la jornada segunda, muy tarde para lo que es habitual en este tipo de comedias. Mientras que el personaje deja muestras de su naturaleza en una serie de impresiones que Don Gil no es capaz de descifrar (una especie de sensación de frío interior –metáfora muy habitual que se suele confrontar con la sensación opuesta que genera el deseo amoroso o la devoción cristiana– y un miedo inexplicable para una persona que, como él, ha decidido emprender el camino del bandolerismo más cruel), el público lo reconocería no por su aspecto físico, como he dicho, sino por el momento preciso en el que sale al escenario, cuando Don Gil, a solas, declara su disposición de vender su alma al diablo a cambio de poder gozar de Leonor:

Don Gil Aqueste es preciso efeto
de algún infernal furor,
y por gozar de Leonor
diera el alma.

Sale el Demonio

Demonio Yo la aceto.

Don Gil ¿Quién será *este hombre* que, al velle,
turbada, el alma se yela?
¿Quien al cielo no temió,
de *un objeto humano* tiembla?
¿Quién eres, que el corazón
inquieto está en tu presencia?

21 Uso para citar el texto fijado por Emily Fausciana accesible en ‹www.moretianos.com›.

Demonio Tu amigo soy, no te turbes,
el pecho inquieto sosiega,
que antes yo vengo a ayudarte
y hacer por ti una fineza.
[vv. 1367-1380][22]

Debido a su vocación de embaucador usa diferentes disfraces en *La vida de san Alejo*, dependiendo del tipo de engaño que se proponga acometer: de pobre fingido («[…] *caído y muy roto de pobre fingido*», dice la acotación, f. 9r), de marinero (f. 16r) e, incluso, con un disfraz indeterminado («*Sale el Demonio con otro disfraz*», f. 12v)[23].

Frente a esta regla, existe la excepción de su manifestación, su presentación al público en *La adúltera penitente*. Hacia la mitad de la jornada primera, Teodora, la protagonista, relata a su criada Julia el turbador sueño que ha tenido (y que, desde entonces, ha sido recurrente) en el que se le aparece una «fantástica imagen» que ella no es capaz de identificar. Es interesante, como vamos a comprobar que, a pesar de evidenciarse su apariencia común, incluso con un toque de distinción, son visibles en él ciertos rasgos aterradores y, sobre todo, se describe el traje que viste:

Teodora *Humana presencia de hombre*
en él se reconocía,
rostro espantoso, cabello
que en remolinos se enriza,
y del oscuro Leteo
las negras ondas imita;
negro también era el traje,
lleno de estrellas lucidas,
pues *del manto de la noche*
parece que se vestía.
Aunque ostentaba señales

22 Cito a partir del texto de la comedia fijado por Natalia Fernández (‹www.moretianos.com›). La cursiva es mía y así será siempre que aparezca resaltada en una cita textual, excepto en los fragmentos cantados, cuya naturaleza musical aparece, de por sí, destacada de esta forma.

23 Uso para citar el volumen *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores. Décima parte* (Madrid, Imprenta Real, 1658), en el que aparece incluida la comedia, que conserva la BNE con la signatura R-22663.

de príncipe, *la lascivia,*
el deleite y la torpeza
deben de ser sus provincias.
[VV. 531-544]

Sesenta versos más tarde, el Demonio saldrá a escena, dice la acotación, «[…] *como se ha pintado, vestido de estrellas*» (acotación al v. 614). Ahora sí, encontramos una caracterización visual, vinculada con el vestuario, más prototípica, pues con estas capas o mantos estrellados sale ataviado el diablo en piezas de otros dramaturgos. José María Ruano de la Haza[24] nos aporta, en este sentido, un ejemplo extraído de una obra de González de Bustos, *La gran rosa de Viterbo*, en la que el Demonio aparece, precisamente, «vestido de un manto negro estrellado». El propio Ruano nos da la descripción de un atuendo de demonio que aparece en un documento fechado en 1608: «una cota de demonio con su faldón de terciopelo liso negro, bordado con mascarones y llamas». Me pregunto si el sintagma «cota de demonio» no tiene aquí un valor más especificativo que explicativo. Por su parte, Pedro Calderón de la Barca recurre al manto estrellado para caracterizar a ciertos personajes alegóricos como la Idolatría, la Noche o la Culpa en algunos de sus autos sacramentales (*Mística y real Babilonia*, *Tu prójimo como a ti* o *El valle de la Zarzuela*), pero también en alguna comedia, como *La Aurora de Copacabana*[25]. En todas ellas, dichos personajes aparecen vestidos de negro «con estrellas», y en algunos casos se especifica que sea una mujer quien los interprete. En su *Iconología*, Cesare Ripa indicaba que la Noche debía representarse como

> Mujer vestida con un manto de color azul, todo sembrado de estrellas. A las espaldas ha de tener dos grandes alas, viéndosela a punto de volar, siendo de tez oscura y llevando en la cabeza una corona de adormideras. […] Casi todo lo expuesto es tal como lo describe Hesíodo, añadiéndose el vestido en el que

24 *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 84.

25 Quisiera agradecer a Miguel Zugasti por su amabilidad y generosidad a la hora de ayudarme a localizar estos ejemplos.

> lleva el color del Cielo tachonado de estrellas por cuanto éste aparece de este modo de noche[26].

Pero incluso en otros casos, como sucede en la comedia *El José de las mujeres*, también de Calderón, es el propio personaje del Demonio quien aparece en el escenario «vestido de estrellas». Es de suponer que este atuendo, con el que se simbolizaba el mal, el pecado y la muerte, se terminaría vinculando en el imaginario colectivo con la magia negra y otras fuerzas demoníacas.

Volviendo a nuestro caso concreto, el de *La adúltera penitente*, es curioso que Teodora emplee casi el doble del número de versos que dedica a mencionar la vestimenta de este ser de apariencia humana que se le aparece en sueños a describir su aspecto físico y gestual y, sin embargo, nada se indique al respecto en la acotación que señala su entrada en escena. No parece lógico que se haya suscitado tanta expectación en el público para luego defraudarlo con una presencia discordante con las expectativas generadas. El personaje hubiera perdido fuerza dramática inmediatamente y, con él, el interés por el argumento de la pieza. De ahí que no podamos descartar la caracterización con otros accesorios que sabemos que eran habituales en estos personajes, como las medias mascarillas y las mascarillas, algunas que incorporaban incluso barba y cuernos[27].

Tal vez la capa estrellada sea «ese otro disfraz» no precisado con el que decíamos que aparecía en una de las escenas de *La vida de san Alejo*, una escena en la que, usando sus poderes mágicos, hace creer al santo en ciernes que le ha transportado a Roma y le ha llevado de vuelta a casa de su padre. Y es que esa capa podría perfectamente simbolizar su condición de «estrellero», es decir, de astrólogo o, lo que es lo mismo en la época, de persona que conoce y estudia las leyes y movimientos de los cuerpos celestes. De hecho, ante el estupor que a Alejo le causa verse en Roma cuando, en realidad, estaba viajando hacia Tierra Santa, le pregunta sorprendido por su identidad («Amigo, ¿quién sois?»), ante lo que el Demonio le responde: «Quien ha logrado / de astrólogo el estudio más colmado» (f. 13r). Y solo unos versos después hace hincapié de nuevo

---

26 Cesare Ripa, *Iconología*, trad. Juan Barja, Yago Barja, Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987, vol. II, p. 133.

27 Véase a este respecto Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988, pp. 22-23, 28, etc.

en su profesión («[…] yo que las estrellas examino […]» –f. 13v–) para deslumbrarle indicando que, aunque todos en esa ciudad piensan que Alejo ha muerto, él, gracias a su ciencia, sabe que no es cierto. Insisto, nada se dice de este otro disfraz con el que aparece el Demonio en este momento, pero no resultaría desatinado barajar esta hipótesis.

Lo que sí es evidente es que en Moreto, o en las obras en las que él participa, está plenamente asumido el cambio iconográfico que, con respecto a la representación de la figura del demonio, se produjo a partir del Concilio de Trento. La Contrarreforma propugnará un ideario iconográfico con el que inculcar de la forma más rentable posible su doctrina. Se tenderá a adaptar este discurso visual, mucho más accesible y comprensible, a la realidad del feligrés ordinario, a su cotidianeidad, buscando con ello un efecto mucho más natural y sincero en su ánimo. La verosimilitud genera convicción y conformidad, mientras que la falta de la misma provoca un efecto distanciador que aleja al ciudadano del ámbito de influencia del aparato coercitivo y represor de las instituciones de poder. Traigo a colación, por ser suficientemente elocuente, la opinión que Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, sobrino del Papa Pío IV y uno de los protagonistas de la tercera y última convocatoria del Concilio de Trento, expone en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (1577), especie de manual en el que se previene sobre los elementos a evitar en la representación de las imágenes sagradas destinadas a los lugares religiosos:

> nihil falsum, nihil incertum apocryphyumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum […] turpe vel obscaenum procacitatemqueve ostendans[28].

Es decir, «nada falso, nada incierto o apócrifo, nada supersticioso, nada insólito, nada que muestre algo torpe, profano u obsceno». Se ponía así punto y final, al menos en teoría, a la iconografía demoníaca que se había implantado, triunfado y transmitido desde la Alta Edad Media. Precisamente, este cambio de orientación estética fue el que provocó que Felipe II rechazase el enorme lienzo que había encargado al

28 Tomo la cita de Felipe Pereda y Mª Cruz de Carlos, «Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario», en *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 245.

pintor genovés Luca Cambiaso en 1584 para decorar, con una representación de san Miguel Arcángel luchando contra Lucifer, una de las capillas destacadas de la basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, materialización física del ideario contrarreformista. Fray José de Sigüenza, bibliotecario del monasterio, publicó en 1605 una *Historia de la Orden de san Jerónimo* en la que, entre otras cuestiones relativas a la fundación del mismo, nos narra este suceso:

> En el cuadro de San Miguel, apenas quiso poner [Cambiaso] otro Ángel bueno: todos los otros son demonios fieros, desnudos, en posturas extrañas y para altar feas, poco pías[29].

En su lugar, se colocó otro cuadro que se encomendó al también italiano Pellegrino Tibaldi, formado precisamente en Milán, en el que se lleva a cabo una reinterpretación del cuadro de Cambiaso adaptada a los dictados tridentinos. Sigue la misma concepción de la escena, pero los demonios aparecen ahora humanizados, luciendo una complexión física miguelangelesca. Sin embargo, ya avanzado el XVII se pueden seguir encontrando ejemplos de representaciones pictóricas del diablo muy arraigadas aún en la iconografía medieval, en los demonios zoomorfos que poblaron algunos de los cuadros más famosos de El Bosco. Esto es lo que sucede en la famosa *Aparición de la Virgen a un hermano cartujo*, incluida en la serie que pintó entre 1626 y 1632 para el claustro de la Cartuja de Santa María del Paular, en la sierra madrileña, otro italiano, florentino en este caso y, por cierto, muy teatral en cuanto a la concepción de sus escenas: Vicente Carducho. Probablemente, la idiosincrasia de quienes le hicieron tal encargo, una orden religiosa con una radical ideología contemplativa muy anclada en la mentalidad medieval, y el lugar para el que fue pensado el cuadro (un claustro al que solo tenían acceso estos monjes), animaron a Carducho a acometer esta interpretación del Maligno. Mientras que la representación de Tibaldi está más vinculada con la de Moreto, la de Carducho lo estaría con la que su amigo Lope de Vega llevó a cabo en algunas piezas como, por ejemplo, *Las Batuecas del duque de Alba* (1598-1600) en la que, en un momento dado,

29 José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1988, pp. 377-378.

> *sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos, hasta la cintura desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel, a hechura de cabrón,* como le pintan[30].

2. Los espacios del demonio

Aunque nada parece interponerse a sus malas artes y poderes, el demonio muestra predilección por campear en espacios rurales, agrestes, selváticos. Un simple vistazo a los numerosos procesos inquisitoriales por brujería que se emprendieron[31] muestra que la mayoría de los casos particulares y de los aquelarres que se denunciaron acaecieron supuestamente en ámbitos rurales. La propia noticia proporcionada por Barrionuevo anteriormente referida es significativa en este sentido, pues aunque el caso sucedió en Madrid, el encuentro entre los demonios íncubos y sus víctimas se produjo concretamente en el río Manzanares, espacio campestre ubicado extramuros y connotado por la relajación de los códigos morales que allí imperaba, como ponen de manifiesto algunos testimonios de la época[32]. Por eso, aunque es posible que el de-

30 Tomo la cita de Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, p. 84. Morley y Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 288-289) datan la comedia entre los años 1598 y 1603, especificando incluso que podría haberse compuesto entre 1598 y 1600.

31 Para conocer más al respecto son imprescindibles, en este sentido, algunos trabajos de Julio Caro Baroja que aparecen recogidos en la bibliografía final. Allí también se encuentran referidos los igualmente importantes libros de Francisco J. Flores Arroyuelo *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985; de Stuart Clark *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999 y de Armando Maggi *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

32 En mi reciente edición de *Santiago el Verde*, comedia de Lope de Vega, me detengo a analizar el contexto campestre del Soto de Manzanares en el que el personaje de Don Rodrigo tiene que conocer a su prometida, Celia. En la nota al verso 1605 indico que dicho lugar «tendría para el espectador de entonces unas connotaciones de índole moral que nosotros ya no percibimos, pues en época estival era habitual que al río bajasen a refrescarse mujeres, durante el día pero también de noche, con menos recato del exigido por las costumbres imperantes. Alcide de Bonnecase, hablando de la abundancia de muchachas que se bañaban allí en las noches de verano, señalaba que «la obscuridad les es tan favorable, que su rostro, que podría enrojecer por su desnudez, es la parte de su cuerpo menos reconocida, y donde el más mudo y el menos escandaloso

monio aparezca en estas obras en un ámbito urbano, lo más habitual es que lo haga en uno natural, que es donde se han trasladado los protagonistas a llevar una existencia de retiro y espiritualidad, o donde han decidido romper con la vida virtuosa de la que habían hecho gala hasta ese momento en la ciudad para emprender una deshonesta, echándose al monte, nunca mejor dicho, como bandoleros que deciden vivir al margen de la ley y las normas sociales. En una obra como *Santa Rosa del Perú*, en la que se ensalza la vida de la primera santa americana, ese componente salvaje, con sus connotaciones correspondientes, se encuentra ya implícito en el propio marco geográfico de la obra, el continente americano, tierra de paganos en la que Dios desea extender su dominio por medio de soldados de la fe como la protagonista, que ayudarán a su empeño de acabar con la idolátrica adoración a la falsedad del demonio. Este declarará su frontal oposición al plan divino nada más salir a escena a través de un escotillón:

Demonio Espíritus nocivos infernales,
que, opuestos a las luces celestiales
habitáis las tinieblas del profundo,
venid al Nuevo Mundo,
que a todos os convoco
y aún todos al empeño somos pocos;
pues *esta tierra, que era siempre mía,*
donde siempre reinó mi idolatría,
no sólo se la quita mi desvelo,
sino que quiere Dios hacerla Cielo, […]
[vv. 345-354]

---

de todos los sentidos, que es el del tacto, desempeña el principal papel con una libertad tan grande y tan segura, que a menudo el fraile se choca con la señora, sin que al día siguiente se reconozcan en la iglesia». Según Francisco de Quevedo, en el río se veían «en verano y en estío, / las viejas en cueros muertos, / las mozas en cueros vivos». O, solo por poner otro ejemplo, en su *Aviso* del 31 de julio de 1655, Jerónimo de Barrionuevo describía cómo había transcurrido la reciente festividad de Santiago Apóstol: «Domingo día de Santiago fue apacible y templado, de mar a mar el río de coches y de hombres y mujeres en pelota medio vestidos y desnudos, que con la diversidad entretenían y haciendo renacuajos entre arena, y merendando en isletas y bajíos que se levantaban». Véase Lope de Vega, *Santiago el Verde*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, t. II, pp. 455-456.

Además de esta preferencia locativa, el demonio parece tener otra temporal, pues su actividad la desarrolla también de manera primordial durante la noche, muy vinculada, como veremos más adelante, con su capacidad de generar sueños en las personas, a través de los que intentar modificar su conducta.

Me ha resultado interesante comprobar que en la obra en la que menos presencia y, por lo tanto, menos protagonismo tiene el demonio, *El más ilustre francés, san Bernardo*, es en la que se produce una descripción más pormenorizada del espacio silvestre en el que el futuro santo desarrolla su vida eremítica. En la jornada segunda, el Duque de Lorena hará una relación de casi setenta versos de Claraval, el lugar donde Bernardo ha llegado para fundar una abadía de la Orden del Císter, relación que será completada, poco después, por otra más breve realizada por el propio Demonio y, ya en la jornada tercera, fray Teselino y fray Gerardo la rematarán con otro medio centenar de versos (f. 148r-149r y 155r-v). En mi opinión, el referente real, que no existe en los otros casos, obliga a Moreto a realizar una descripción de este tipo donde se destacan, por una parte, lo aislado y salvaje del lugar en el que Bernardo fundó una abadía en la que, además, aplicó con especial severidad la ya de por sí dura Regla de san Benito, y, precisamente por ello, resaltar la notable labor acometida al transformar ese lugar inculto, bárbaro, peligroso y oscuro en un espacio de sosiego que el Demonio intentará, claro está, perturbar.

Siguiendo con esta gradación que va de lo general a lo particular, podríamos señalar a «la cueva» como un lugar especialmente significativo dentro de este apartado. Se trata de espacios muy simbólicos desde el punto de vista cultural, antropológico, incluso psicoanalítico; sitios, es verdad, asociados con la vida eremítica[33], pero también con el demonio por tratarse de una suerte de lugar apartado, secreto, de entrada hacia el inframundo[34]. Como ya señalé con anterioridad, Teodora, la

33 A una cueva le indicarán dos ángeles a Teodora, en *La adúltera penitente*, que se retire a cuidar al bebé que, por injuriarla, le acusan de haber tenido con una aldeana a la que posteriormente habría abandonado. Allí será alimentado milagrosamente por una leona. No olvidemos que Teodora, decidida a llevar una vida piadosa, se había hecho pasar por hombre para vivir retirada en un monasterio. En un acto de obediencia a los dictados divinos, asume el oprobio y la penitencia que ello conlleva.

34 En la tradición española, legendaria y también literaria, es de sobra conocido el caso de la cueva de Salamanca, tema que, por otra parte, se entronca directamente

protagonista de *La adúltera penitente*, narra a su criada Julia su terrible pesadilla, en la que se le apareció un ser fantástico que nosotros intuimos que es el demonio. Lo que nos interesa ahora destacar es que ese sueño se produjo en un gruta artificial ubicada en el jardín de su casa, a la que la dama se había dirigido para distraerse de las penas que le ocasionaba la imposición familiar de casarse con Natalio en lugar de Filipo, galán a quien ella realmente amaba; una concavidad creada por la singular espesura de uno de los rincones de dicho jardín. Como si de una *mise en abyme* se tratara, nos encontramos con un espacio simbólico enmarcado dentro de otro espacio igualmente simbólico (el huerto o jardín[35]) en el que, además, se produce una acción de un simbolismo especial, como es un sueño premonitorio. Por la descripción que Teodora hace, imaginamos una zona recóndita dentro de ese espacio de asueto y descanso, un lugar en el que hay una fuente adornada con una serie de estatuas de tema mitológico que representan episodios de amor adúltero acaecidos entre diferentes dioses que ella, inconscientemente, vincula con sus socialmente reprobables sentimientos hacia Filipo. El bombardeo de sensaciones (visuales, auditivas, táctiles, provocadas por el frescor del entorno y, por qué no, olfativas –se mencionan las «distancias floridas» del lugar–) abruman de tal manera la mente atormentada de la dama que queda extenuada, sucumbiendo unos instantes después al poder de Morfeo.

Es una cueva el lugar idóneo donde firmar el contrato de venta de su alma que realiza Don Gil, el protagonista de *Caer para levantar*. Como también indiqué antes, decide convertirse en esclavo del demonio obsesionado por colmar sus aspiraciones sexuales con Leonor. Una vez

---

con un motivo existente en el folclore europeo. La cueva estaba ubicada en la cripta de la antigua iglesia de San Cebrián donde se decía que el diablo impartía sus clases de nigromancia a siete alumnos durante siete años, siendo uno de ellos el marqués de Villena. También se decía que a ella acudían los estudiantes de la universidad para pactar con el demonio el aprobado de sus exámenes. Cervantes parodió la creencia en su famoso entremés homónimo.

35 Es muy extensa y variada la bibliografía que ha generado el motivo del huerto o jardín como espacio simbólico tanto en la sociedad como en la literatura occidentales. Sirvan como ejemplos significativos los trabajos de Orozco Díaz (1947), Grimm (1975), Socha (1988), Assunto (1991), Louys (1992), García Font (1995), Añón Feliú (1996), Lara Garrido (1997), Pedraza (1998), Suárez Miramón (2006), Lobato (2007) y Zugasti (2002a, 2002b y 2011). Para la descripción de cada una de las referencias remito a la bibliografía final.

tomada la decisión, ambos abandonan el escenario encaminándose al interior de la cueva para sellar un pacto que, aparentemente, posibilitará a Don Gil a satisfacer todos sus prohibidos apetitos:

Don Gil — En todo he de obedecerte.
Demonio — Pues *en esta cueva te entra*
adonde el contrato firmes
y la esclavitud impresa
en tu rostro dé a entender
que nada a mi imperio niegas.
Don Gil — Vamos, y viva con gusto.
Demonio — ¡Oh, qué de vicios te esperan!
[vv. 1473-1480]

A otra cueva encaminará el Demonio al personaje de doña Violante que, hastiada de la vida inmoral a la que se dejó arrastrar por los avatares del destino dedicándose a la actividad bandoleril, busca, en los rincones más profundos de las montañas en las que vive, a algún ermitaño virtuoso que la oriente en su deseo de enmienda. Empeñado en que la dama no consiga su propósito, el Demonio le recomienda visitar a uno que ocupa una cueva escondida, que no es otro que don Diego de Meneses, el causante primigenio, por el amor indecoroso que se profesaban, de las desdichas de ella y, de este modo, intentar descarriar de sus virtuosos arrepentimientos a ambos (vv. 1540-1597). Ya en los compases finales de la obra el Demonio, «de mujer» y acompañado de un grupo de damas que cantan, ha conducido a Don Gil al interior de una cueva haciéndose pasar por Doña Leonor. A ese lugar han llegado tras él el gracioso Golondro y Don Diego y, justo en ese momento, se indica en acotación que se abre la cueva «*y aparécese sentado don Gil al lado de la dama*», dama que, un poco después, tras quitarse un velo, descubrimos que es «*una muerte que ha de tener el mismo vestido que sacó la dama*»[36].

La cueva quedó fijada como realidad conceptual por medio de la emblemática, género híbrido que actuó de fuente iconográfica para los artistas de todas las disciplinas durante los siglos XVI y XVII. El imaginario colectivo y la emblemática se influyeron, nutrieron y legitimaron a través de un complejo proceso de retroalimentación mutua difícilmente deslin-

36 Las escenas transcurren entre los vv. 2221-2363.

dable. Son varios los emblemas que muestran cuevas que aparecen vinculadas o aparentemente habitadas por seres inquietantes fuertemente connotados. Tanto unos como otros están ligados claramente al concepto cristiano de pecado. En uno, incluido en los *Triumphos morales* (Alcalá de Henares, 1565) de Francisco de Guzmán[37], encontramos un tigre rampante que sale de una cueva que no es otra cosa que la mismísima puerta del infierno y arrastra a un hombre hacia su interior para que cumpla su eterna condena. Con ello se representa la victoria del pecado de la Ira. En otro, incluido en la misma obra[38], no aparece ningún lema, pero su *subscriptio* indica que representa otro pecado, la Lujuria, simbolizado por una mujer que arrastra a un hombre nuevamente al interior de esa cueva que es la boca del Infierno. Resulta imposible no elucubrar con la idea de que Moreto, aparentemente el responsable de la tercera jornada de *Caer para levantar*, no tuviera en mente una representación como esta al imaginar la escena en la que el Demonio, transmutándose en Leonora, incita por señas a Don Gil para que le acompañe al interior de una cueva con el fin de hacerle caer en la tentación de la carne:

Demonio ([*Ap*] Para engañalle he tomado
de Leonor el rostro y talle.)

Hácele señas

Don Gil ([*Ap*] Muda me responde a señas
que la siga. ¡Qué bien hace!
Que el no hablarme en este caso
es el recato que cabe.)
Ya te sigo, dueño hermoso. […]

Golondro *En la cueva se han entrado.*
Hombre malvado, ¿qué haces?

[vv. 2246-2261]

El demonio está caracterizado por un don de la ubicuidad que ejerce, dramáticamente hablando, a través de bruscos cambios espaciales a la vista del público. Un excelente ejemplo aparece ligado a la escena

37 Francisco de Guzmán, *Triumphos morales*, Alcalá de Henares, en casa de Andrés Angulo, 1565, f. 31r. Manejo el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid con la signatura BH FLL Res. 624.

38 Guzmán, *Triumphos morales*, f. 28r.

recientemente referida en la que, como he dicho, recomienda a Violante que descienda de la montaña al valle para conocer a un fervoroso eremita que puede ayudarla en sus ansias de contrición. Una vez que esta abandona la escena rumbo hacia el valle entra en la misma Golondro, el gracioso, que protagoniza una suerte de interludio cómico con el Demonio, que ha permanecido allí, y que sirve para camuflar el tiempo transcurrido en el trayecto de la dama. Unos minutos después (los pocos que tardan en declamarse cincuenta versos), cuando el Demonio ha despachado a Golondro, que sale del tablado, y sin que, aparentemente, se haya desplazado por el mismo, nos advierte de la reentrada de Violante, es decir, de su llegada a la citada cueva que buscaba:

Demonio Vaya, digo.
Golondro Que me place.
Éntrase
Demonio *Porque ya Violante llega*
a la parte que le han dicho
mis furias. ¡Ah! Logre yo
uno de dos precipicios.
Sale Violante
Violante *Aquesta es,* según las señas,
la cueva o sepulcro vivo
de aquel hombre penitente
que es destos montes prodigio.
Llamarele […]
[vv. 1651-1660]

Con la entrada y salida de diversos personajes, Doña Violante, primero, el gracioso Golondro, después, y, por último, Don Diego de Meneses, se marca una transición desde un lugar elevado en un monte, donde el Demonio había salido al encuentro de la primera, hasta un valle, donde esta llega a una cueva buscando a un virtuoso ermitaño que es Don Diego de Meneses. Mientras se produce la entrada y salida de dichos personajes con el subsiguiente cambio espacial, el Demonio no se ha movido del escenario, ha permanecido allí todo el rato a la vista del público[39].

39 El pasaje en su totalidad comprende los vv. 1507-1665.

Al final de la jornada primera de *La adúltera penitente*, el Demonio ha urdido cierta treta para facilitar el acceso de Filipo, de noche, a la casa de Teodora con el fin de calmar su desasosiego amoroso, sin considerar la repercusión que ello pudiera provocar en la honra de su amada. Nos lo encontramos, pues, acompañado por el Demonio, al que no ve, en la calle, fuera de la casa de su amada, donde, incitado por este, se decide a subir por una escala que intencionadamente ha dejado colocada allí. El galán sube, como se indica en acotación, y saldría de la escena una vez alcanzado el primer corredor de la fachada del vestuario. El público seguiría viendo la calle en la escena siguiente, en la que el Demonio impide al criado de aquel, Morondo, seguir a su amo, ya que intuye que la indecisión provocada por su cobardía podría dar al traste con sus planes. Derribará a Morondo de la escala y este, aterrorizado, abandonará el escenario dejando, otra vez, al Demonio solo. Y es ahora cuando se produce el cambio brusco de espacio ya que, a la vista del público, este afirma haber entrado en la casa de Teodora («Y ya dentro de su casa / estoy porque mis estragos / ocasionen otro exceso / en su pecho […]», vv. 849-852) por lo que, una decena de versos después, cuando salen a escena ella y Filipo, el espectador ahora sabe que está viendo, gracias al apoyo verbal de la dama, el jardín de su casa. Se trata de un cambio espacial muy dinámico pues, en realidad, es como si, ayudado por un mecanismo giratorio, una suerte de bofetón integral, el espectador, acompañado de la mano del Demonio, se hubiera desplazado ciento ochenta grados de afuera hacia adentro, pues este ha permanecido en el mismo sitio todo el tiempo. Hay que pensar que un breve desplazamiento por el escenario y la retirada de la escala acompañarían a las palabras pronunciadas por el personaje.

Muy poco después, al inicio de la jornada segunda, le volvemos a encontrar protagonizando otro interesante cambio espacial. Aparece en escena indicándonos que está en el monte donde se ubica el monasterio masculino en el que Teodora, encubriendo su identidad, se había retirado a vivir «como otra segunda Eugenia» (v. 1009). Mientras el Demonio, paseando por el bosque, nos explica el plan que está tramando para hacer fracasar el propósito virtuoso de la protagonista, nos advierte de que, instantáneamente, de un verso a otro, hemos pasado del monte al interior del convento:

Demonio […] vengareme en su opinión,
ya que en su virtud no pueda.
Ahora estoy en su convento,

porque para mí no hay puerta
ni distancia que me estorbe,
y Teodora, por las celdas,
a los maitines del alba
los religiosos despierta.
[vv. 1056-1063]

Estamos ante una variante muy interesante de lo que Javier Rubiera denominó como «espacio itinerante»[40], aquel que podría equipararse con el desplazamiento de cámara con el que se ruedan algunas escenas cinematográficas, conocido técnicamente como *travelling*. Pero en este caso, un movimiento ciertamente dinámico y transgresor (como el que, por cierto, algunos directores de cine audazmente emplean en escenas que siempre impactan al espectador), hasta el punto de que el propio personaje se ve en la necesidad de explicarlo al auditorio, ya que no solo se desplaza de un lugar a otro, sino del exterior al interior traspasando prodigiosamente las paredes, y nosotros con él. Los espacios polivalentes sucesivos, característicos de la comedia barroca, puestos al servicio de las artimañas demoníacas.

3. Los prodigios del demonio

Obviamente, una de las peculiaridades que caracterizan al demonio es su capacidad para obrar prodigios. Como ya sabemos, en su afán por quebrantar la voluntad de sus víctimas (especialmente cuando se trata de personajes que han decidido emprender el camino de la virtud) intenta hacer mella en sus sentimientos más íntimos y profundos, sobre todo aprovechándose de aquellos vinculados con las posibles ataduras mundanas, materiales, carnales, de estos santos en ciernes. Por eso se esfuerza en traer a su mente el recuerdo de aquellas personas con las que estos personajes estuvieron unidas sentimentalmente, incluso comprometidas. Y la manera más vívida de hacerlo, la más eficaz, es, claro está, colocando a dichas personas delante de las víctimas a las que quiere tentar. Para ello, empleará su poder y él mismo se transformará en la

40 Javier Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 107. Al análisis del espacio itinerante dedica las páginas 99-124 de este trabajo.

persona en cuestión, adoptará su apariencia y comportamientos con el fin de minar la fortaleza del futuro santo.

Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la jornada segunda de *El más ilustre francés, san Bernardo* cuando, consciente el Demonio de la férrea voluntad de este para abandonar la senda de la religión, afianzada por el ánimo que le infunden sus continuas penitencias, decide intentar doblegarle adoptando el aspecto de Matilde, dama que en su día estuvo profundamente enamorada de él:

Demonio
[…] pero a vencerle me obligo.
Válganme aquí mis cautelas,
transformaciones y engaños
y mentidas apariencias.
De Matilde he de tomar
la forma […]
[…] ahora mi industria
le instimule con torpezas,
que si consigo el efecto
del impulso que me alienta,
a mis insignes trofeos
daré singular materia.
[f. 149v]

Sabemos, por las palabras de Bernardo que dirige su mirada fuera del tablado, que el diablo transformado en la dama se le presenta plácidamente dormida en ese espacio de sosiego que es el lugar donde él se ha retirado a llevar su vida de ascetismo. Sin embargo, siempre atento a las posibles asechanzas del mal («mas, ¡ay de mí!, que mayores / males en mi bien incierto / considero cuando advierto / que el áspid duerme en las flores»), intuye un presagio negativo en la apacible y bucólica visión de la dama recostada descansando en aquel apacible prado:

Bernardo
Allí una mujer admiro
a quien el sueño divierte,
viva imagen de la muerte,
si con atención la miro.
[f. 149v]

Muy poco después, y tras llevar a cabo un primer parlamento «dentro», sale al escenario Matilde. Desde el punto de vista interpretativo es

una escena interesante, pues no podemos dejar de considerar que la actriz que da vida al personaje en esta escena alteraría de alguna manera su gestualidad, su cinésica y su proxémica, ya que, ahora, no es ella realmente, sino el Demonio transfigurado en ella, por lo que, creo yo, habría que marcar la diferencia de algún modo, por muy sutil que fuera.

También en la jornada segunda, pero en este caso de *Caer para levantar*, el Demonio realiza una exposición verbal del poder que atesora y es capaz de ejecutar en el momento mismo en el que Don Gil, exasperado por no poder cumplir su deseo de gozar de Doña Leonor, afirma que estaría dispuesto a vender su alma al diablo si con ello pudiera conseguir su fin. Es, de hecho, esta circunstancia la que propicia la aparición del Demonio en escena. Como ya dijimos en su momento, este aparece sin ninguna caracterización específica, esto es, como un caballero corriente, aunque Don Gil con su visión y cercanía es capaz de percibir una suerte de energía nociva que no se corresponde con su aspecto. El Demonio llevará a cabo una abierta declaración del potencial de su oculta ciencia cuando aquel muestre su perplejidad ante la capacidad que ha tenido de descubrir sus más insondables deseos:

Don Gil ¿Pues qué te mueve a ese intento?[41]
Demonio Ver que a un deseo te entregas
de una belleza y que yo
puedo hacer que la poseas.
Don Gil ¿Qué es lo que dices? ¿Pues tú
mi amante pecho penetras?
Demonio Yo penetro tus intentos,
porque al poder de mi ciencia
todo es fácil, y a mi voz
toda esa estrellada esfera,
o corre precipitada,
o retrocede violenta.
Todos los cuatro elementos
me obedecen y respetan.
¿Quieres que al imperio mío
los montes se desvanezcan

41 Se refiere a la intención mostrada por el Demonio de ayudarle en la consecución de su deseo carnal hacia Doña Leonor.

y que los humildes llanos
fácilmente los excedan?
¿Quieres que el aire se turbe?
¿Quieres que esa luz primera,
equivocada en su curso,
vague por extrañas sendas?
¿Quieres que el mar enojado
rompa con la boca inquieta
el freno que ha tantos siglos
que le tasca y no le quiebra?
Que todo cuanto te he dicho,
si es que el crédito me niegas,
verás aquí ejecutado
hoy de mi poder la fuerza,
pues unidos y conformes,
sin hacerme resistencia,
se rinden a mi poder
agua, viento, fuego y tierra.
[vv. 1381-1414]

Escénicamente hablando, todo este terrorífico potencial queda condensado en la transmutación que lleva a cabo en la jornada tercera para transformarse en Doña Leonor y, de este modo, cumplir con la pacto convenido con Don Gil. En los primeros compases de ese acto final el Demonio expondrá en aparte el hechizo que tiene previsto acometer para satisfacer la demanda del protagonista:

Traerele esta mujer *en fantasía*,
que, para lograr yo la envidia mía,
no importa que *ella en la verdad no sea*
sino que *él lo imagine y que lo crea*.
[vv. 1922-1925]

Pero a diferencia de lo que vimos en *El más ilustre francés, san Bernardo*, no será la actriz que ha encarnado a Leonor la encargada de interpretar este personaje transfigurado, sino que, tal y como se indica en la acotación, será el propio Demonio quien saldrá al escenario ataviado de mujer y acompañado de otras damas que irán interpretando una canción. Es el actor que interpreta al diablo quien simulará ser Doña Leonor que, a su vez, deberá entenderse como la representación de la

tentación de la carne. Declarará el Demonio una vez que ha comprobado el efecto que su visión ha hecho en Don Gil:

> ([*Ap*] Para engañalle he tomado
> de Leonor el rostro y talle.)
>
> *Hácele señas.*
>
> [vv. 2246-2247]

De ahí que se haga hincapié en que el Demonio, bajo esta apariencia, no hable más que en aparte, sin ser escuchado por Don Gil, ya que su voz delataría su verdadera identidad. Y es mediante señas, y con los otros personajes femeninos entonando una letra que actúa al modo de su voz de la conciencia, como le va conduciendo a una cueva, espacio, como sabemos, altamente simbólico desde el punto de vista diabólico, un espacio que, al ser traspasado, lleva aparejado un cambio, una transformación, una caída en el pecado[42].

Pero sus demostraciones de poder no se circunscriben únicamente al ámbito físico, sino que también es posible encontrar algunos ejemplos que afectan a su capacidad para modificar el entorno. Es lo que sucede, por ejemplo, en la jornada segunda de *La vida de san Alejo*. Decidido completamente a dedicar su vida a Dios, Alejo emprende, en barco, rumbo a Jerusalén un viaje de peregrinación. Intentando doblegar sus convicciones, el Demonio hará uso de toda su capacidad de ilusionismo para socavar el ánimo del protagonista transformando la Ciudad Santa en Roma[43], su ciudad natal, y dentro de esta le pondrá frente a sus ojos, por medio de una apariencia, todos aquellos lugares que le son queridos, muy especialmente, su propia casa. Ejerciendo de demiurgo o, incluso, desde un punto de vista metateatral, de director escénico, someterá a Alejo a una suerte de examen de conciencia con el que pretende dejarle lo suficientemente conmocionado como para decidir alejarse de la vida ascética. El Demonio se preocupa de hacer todo lo que está en su mano

42 Recuérdese lo ya apuntado sobre el espacio de la cueva y su simbología en el apartado dedicado a «Los espacios del demonio».

43 «*Aparécese una perspectiva de Roma y sale Alejo de peregrino*» [f. 13r]. Un poco después, el cambio de espacio desde el exterior, la calle, al interior de la casa paterna de Alejo se lleva a cabo de una forma similar subrayada por la salida y entrada del escenario: «*Entran por una puerta y mientras salen por otra cantan dentro y múdase la perspectiva en sala con dos sillas en medio*» [f. 14r].

para que el protagonista realice este descenso a su infierno personal («Seguidme», dirá en un momento dado, para inmediatamente afirmar «Del infierno te llevo al mismo centro» –f. 14r–). Punto climático de este recorrido fantástico será la recreación por medio de seres engendrados por él mismo («espíritus, hijos de mi aliento») de la boda de la que fue esposa de Alejo, Sabina, y el Duque Otón. Con dicha teatralización confía en debilitar definitivamente su ánimo por medio del recuerdo del amor que una vez sintió por ella y los celos que dicho recuerdo generarían viendo una escena de estas características produciéndose, además, en su casa familiar. Y es que, como en su día señaló Natalie Gemin[44], una de las peculiaridades de esta hagiografía es presentar al futuro santo no solo casado, sino, además, realmente enamorado de su esposa lo que implica, lógicamente, un importante obstáculo añadido a la hora de decidir entregar su vida al servicio de Dios.

4. El poder sugestivo de la voz

Hablando de los tipos de contacto más recurrentes que se registran entre el demonio (o lo demoníaco) y las personas en Europa durante la Edad Moderna (a través de la brujería mediante un pacto implícito o explícito, la obsesión, es decir, el encuentro habitual o cohabitación con el diablo, y la posesión), James S. Amelang indica que el más habitual de todos ellos fue a través de los sueños. Según sus propias palabras, los sueños se convirtieron en punto de encuentro, «–de hecho, el punto de encuentro más frecuente y significativo– entre los seres humanos y el diablo»[45]. El recurso al ámbito de lo onírico servía para explicar y justificar desde un punto de vista lógico, incluso para aquellos convencidos de la veracidad de los encuentros demoníacos, los sucesos más prodigiosos como, por ejemplo, la *transvectio* o capacidad de volar gracias al recurso de la magia negra[46].

---

44 Gemin, «El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés, San Bernardo*; *Santa Rosa del Perú*; *La vida de San Alejo*)», pp. 139 y 143-145.

45 James S. Amelang, «Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños», en *El diablo en la Edad Moderna*, dir. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 340 y 342.

46 Sigo muy de cerca en la redacción de estas líneas el trabajo de James S. Amelang. Las referencias que incluyo también están extraídas del mismo.

Algunos de estos sueños estaban provocados por el empleo de ciertas sustancias alucinógenas. El famoso médico segoviano Andrés Laguna decía haber pedido a una mujer tenida por bruja en Lorena, en el norte de Francia, que se aplicara un ungüento que, al poco tiempo, le hizo caer en un profundo sueño en el que experimentó placeres de la carne. Por todo ello, llegó a la conclusión de que, en realidad, dicha mujer no tenía los poderes de brujería que alegaba poseer. Se trataría del mismo tipo de ungüento que la Cañizares dice, en el cervantino *Coloquio de los perros*, que elaboraban ella, la Camacha y la Montiela:

> Yo fui siempre algo medrosilla; con conjurar media región me contentaba; pero, con paz sea dicho de entrambas, en esto de conficionar las unturas, con que las brujas nos untamos, a ninguna de las dos diera ventaja, ni la daré a cuantos hoy siguen y guardan nuestras reglas[47].

Poco después, Berganza relata que esa noche Cañizares quería acudir a un aquelarre y que, para ello, iba a aplicarse un ungüento:

> Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo estremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos. […] y digo que son tan frías [se refiere a las unturas], que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, *y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente*. Otras veces, acabadas de untar, *a nuestro parecer mudamos forma*, y convertidas en gallos, lechuzas o cuervos, vamos al lugar donde nuestro dueño nos espera, y allí cobramos nuestra primera forma y gozamos de los deleites que te dejo de decir, por ser tales que la memoria se escandaliza en acordarse dellos […][48]

47 Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López y Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, p. 593.

48 Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 598 y 599-600. Nótese cómo la propia bruja (o Cervantes en boca de ella) no se muestra en ningún momento concluyente con respecto a la veracidad de estos encuentros, sino que deja la puerta abierta a la posibilidad de que se trate realmente de visiones o alucinaciones producidas en un trance. En otro momento de este pasaje dice la Cañizares: «Hay opinión que no vamos a estos

Pero otros sueños estaban inducidos directamente por el diablo. Sin embargo, este no tenía únicamente un papel pasivo en estas experiencias sino que con mucha frecuencia se le adjudicaba un papel activo, esto es, se le consideraba el instigador y provocador de sueños, generalmente de contenido sexual, con el objetivo de embaucar y manipular a las personas. Precisamente era esa capacidad de provocar la ilusión y el engaño la que ocasionaba en el individuo la convicción de haber viajado a lugares lejanos, de haber volado, de haber participado en aquelarres o incluso de haber mantenido encuentros de índole erótica con el Maligno. Es significativa la opinión científica del médico Henrique Jorge Henriques, que señalaba que en la antigüedad «los demonios […] revelaban muchas cosas a los gentiles por medio de los sueños a fin de engañarlos»[49].

Y aparte de ese afán de engañar que mostraba el demonio a través de los sueños, su otro objetivo fundamental era el de tentar a través de los placeres de la carne. Los testimonios en este sentido nos muestran que esta consideración no conocía ni de fronteras geográficas ni confesionales. Amelang refiere, por ejemplo, un caso acaecido en Madrid en el siglo XVI, otro en México a finales de ese siglo, uno en Inglaterra a comienzos del XVII y un último recogido en el noreste de lo que en la actualidad son los EEUU, (en concreto, en Connecticut) ya en el siglo XVIII. Y aunque es posible que estas tentaciones afectaran a ambos sexos, lo habitual es que las refirieran las mujeres, de ahí que, especial-

---

convites sino con la fantasía, en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas, que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera; porque todo lo que no pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente». Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 596. En la época existía una diferencia entre la imaginación, que era capaz de producir imágenes no vinculadas con la realidad, y la fantasía, que sí estaba relacionada con esta, en concreto con la impronta que dejaba en la persona.

49 La naturaleza mentirosa del demonio se revela incluso con sus propios acólitos. Resulta significativo en este sentido el comentario que hace la Cañizares sobre el interés que en ocasiones ha tenido por conocer el destino de los dos hijos de su comadre, la Montiela, los protagonistas de la novela, nacidos en forma de perro: «Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso, pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos; así que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras». Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 595.

mente a partir de la irrupción del psicoanálisis, se vincularan estas visiones oníricas con la histeria. En el siglo XVII el teólogo Gaspar Navarro afirmaba que las mujeres «sueñan más que los hombres y creen que sus sueños son verdades complejas». Como señalaba el también teólogo español Martín de Arlés en el siglo XV, hasta las mujeres más castas y virtuosas «sufren vergonzosamente el ayuntamiento con un demonio íncubo». Incluso, como refiere en esta ocasión el inquisidor Alonso de la Fuente a fines del siglo XVI, las muchachas vírgenes podían tener una vida sexual muy activa gracias a estas artes diabólicas, y refiere el caso de una joven de la localidad jienense de Baeza que, «una noche que ella estaba en su cama», es decir, soñando, mantuvo relaciones sexuales con el demonio que había adoptado la apariencia de su padre, su hermano, una vecina y un confesor. En palabras de Amelang,

> Como constataron los teólogos, aun los hombres o mujeres más castos corrían peligro de mantener relaciones sexuales con demonios. Y si experimentaban poluciones nocturnas o entumecimiento, quedaban además con pruebas físicas de su conducta desviada, incluso diabólica. Y seguramente muchos acabaron por creer que eran, o podrían llegar a ser, brujos o brujas. Al fin y al cabo, todo lo que necesitaban para ello era soñar[50].

Para el folclorista danés Gustav Henningsen la combinación del adoctrinamiento y la sugestión podría explicar el surgimiento de fenómenos de encuentros colectivos con el demonio en una población, como sucedió en Navarra en el siglo XVII, que terminaría aceptando y asumiendo hechos objetivamente imposibles como si hubieran sido reales hasta el punto de ser capaces de autoinculparse por prácticas de brujería ante la Inquisición. Se trata de un fenómeno que denominó como «sueños estereotipados»[51].

Y, por supuesto, como señalaba el filósofo inglés Thomas Hobbes en los libros III y IV (titulados, respectivamente, *Del Estado cristiano* y *Del reino de la oscuridad*) de su obra magna *Leviatán* (1651), las visiones

50 Amelang, «Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños», p. 353.

51 Gustav Henningsen, *The Witches' Advocate: Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition, 1609-1614*, Reno, University of Nevada Press, 1980. Como ya he señalado, tomo esta cita del trabajo de Amelang, en este caso, de la p. 346.

demoníacas no estaban únicamente relacionadas con prácticas brujeriles, sino también, y de manera destacada, con los fanáticos religiosos, quienes, de manera frecuente, alegaban que el demonio se les aparecía con el fin de doblegar su fortaleza y rectitud moral por medio de tentaciones, generalmente vinculadas con las pasiones carnales.

Un perfecto compendio de todos estos ingredientes que para el imaginario colectivo del Barroco coadyuvaban en buena parte de los encuentros con el diablo (los sueños, especialmente los engendrados en las mentes femeninas, el papel activo del propio demonio a la hora de engendrar en los mismos ciertas visiones con las que tentar el ánimo de creyentes fervorosos, la naturaleza carnal de dichas tentaciones, etc.) lo encontramos en la jornada segunda de *Santa Rosa del Perú*.

En la guerra emprendida para doblegar la fe de la santa en ciernes, el Demonio lleva a cabo una escalada gradual en el despliegue de sus prodigios, pero siempre de manera controlada, intentando que en aras de alcanzar un triunfo definitivo sean las propias debilidades humanas socavadas por el libre albedrío las aparentes responsables de la derrota de la fe. La victoria será más eficaz cuanto menos intromisión de lo sobrenatural, aunque sea de forma aparente, se produzca. Aprovechando el agotamiento que en Rosa ha producido una noche de mortificación, el Demonio generará un sueño en el que, cual demiurgo, provocará en ella la visión de cuatro pecados (la Vanidad, la Presunción, el Amor Propio y la Lascivia) que llegan a tentarla. Los pecados son encarnados por espíritus infernales que, invocados por el Demonio, aparecen sobre el escenario en forma femenina y en un orden que no es aleatorio, ya que justo después de la Lascivia saldrá a escena Don Juan, galán, como ya apunté, enamorado de ella a quien ha desdeñado para entregar su amor a Dios. Incluso el Demonio, con todo el poder que es capaz de desplegar, prefiere aprovechar el despiste de Bodigo, el gracioso, al dejar abierta la puerta de la habitación de la santa para facilitar la entrada en la misma del galán:

Demonio
La puerta se deja abierta,
que es lo que importa a mi afán,
pues para que entre don Juan
he menester esta puerta.
Comience ahora mi batalla,
que esta noche no ha dormido
y la cojo desvelada
para lograr mis disignios.

Espíritus infernales
que sois horror del abismo,
venid todos porque a un tiempo
la opriman todos los vicios.

[vv. 1749-1760]

Dichos espíritus, como queda apuntado, estarán interpretados por cuatro mujeres que saldrán al tablado «adornadas como ninfas, cantando». El componente musical es fundamental, pues a las actrices que cantan se les suman unos Músicos que, al modo de un típico coro clásico, funciona como una suerte de conciencia colectiva que hace hincapié en el hecho de que toda la escena acontece en el transcurso de un sueño que tiene la protagonista:

Músicos *Morfeo perezoso,*
deidad sin artificio,
derrama tu beleño
por todos sus sentidos.

Rosa ¡Válgame el cielo! ¿Qué peso
tan de repente ha venido
a mis ojos, que los graba
con un sueño tan prolijo? […]

Músicos *Tus densas sombras traigan*
el húmedo rocío
que a todas las potencias
suspende el ejercicio.

Rosa ¡Ay, Dios, qué pesado sueño!
Pero en vano lo resisto:
pues tú siempre estás velando,
cuida de mí, Esposo mío.

Siéntase a dormir.

[vv. 1761-1780]

Se trata de una escena muy estilizada, construida sobre una base alegórica en la que el Demonio irá dando entrada a cada una de las actrices que encarnan a los diferentes vicios y que, acompañando sus acciones con la música, crearían, en mi opinión, una escena perfectamente coreografiada en un escenario bastante poblado de personajes. Una vez

más, como si de un director escénico se tratara, el Demonio va dando entrada a cada uno de los vicios que él ha engendrado para adentrarse en los sueños de Rosa y, finalmente, a Don Juan:

Demonio [...] hagan agora los vicios
cada cual su batería,
que ella [Santa Rosa] caerá de algún tiro.
Vanidad, tú la primera
la acomete, que aunque es tibio
tu fuego, es siempre el que da
a toda ruina principio. [...]
Presunción, entra tú ahora,
pues te he dejado camino. [...]
Llega tú ahora, Amor Propio,
por si abres algún resquicio. [...]
Logra la ocasión, Lascivia,
y ponla en el riesgo mío
que teme. Siembra en su pecho
tus ardientes incentivos.
Ahora entrará don Juan,
que no ha de quedar camino
que no invente mi malicia
para rendir su albedrío.
Don Juan, venid, que ya es hora.
[vv. 1782-1788, 1801-1802, 1815-1816,
1829-1832 y 1845-1849]

Estamos también ante una escena muy interesante desde el punto de vista de la creación del espacio dramático pues presenciamos, de manera simultánea, hasta tres planos espaciales diferentes: uno, el ocupado por Rosa, es decir, el de su cuarto; otro, en el que está ubicado el Demonio, ya que podemos asumir que no comparten el mismo espacio, pues, como es habitual en este tipo de obras, los santos no pueden ver al diablo que está junto a ellos; por último, el espacio onírico en el que se instalan las cuatro tentaciones que se presentan en forma de sueños, es decir, de manera inconsciente en la mente de la santa.

Aunque la tercera jornada de la pieza fue escrita por Pedro Francisco Lanini, debido a que la muerte sorprendió a Moreto durante su composición, creo que es interesante detenernos en otra escena en la que se subraya la naturaleza embaucadora del Demonio, ya que intenta enfrentar,

de forma aviesa, a Don Juan con Don Gaspar, el padre de Rosa. El primero, sorprendido ante una situación que le resulta inverosímil, se debatirá interiormente por medio de un monólogo en el que el Demonio, a su lado pero invisible para él, irá condicionando sus pensamientos haciéndose pasar por su conciencia. Como hemos comprobado ya en varios ejemplos, y seguiremos comprobando más adelante, lo normal era que el demonio, si no declaraba haber adoptado voluntariamente forma humana, fuera invisible para el resto de personajes. Su invisibilidad estaba aceptada en la mentalidad popular, tal y como se pone de manifiesto en el *Malleus Maleficarum* (1487), el tratado de demonología y prácticas brujeriles que más difusión tuvo en Europa durante los siglos XVI y XVII, donde se señala que los demonios son invisibles por la naturaleza aérea de sus cuerpos, por lo que para adoptar una forma determinada han de comprimir, precisamente, ese aire de alguna manera.

Desde el punto de vista escénico, dicha manipulación de los pensamientos se representa de forma simple y directa, pero efectiva, con el personaje del Demonio susurrando al oído de Don Juan. Tal efecto tienen las palabras de aquel, que este intenta buscar una explicación a la inflamación que siente en su ánimo. El Demonio, por su parte, se esforzará por generar en Don Juan el convencimiento de que lo que realmente hace es seguir sus propias convicciones:

Don Juan ¿Quién mi impulso persüade
con tal poder?

Demonio La razón
que hay en ti de castigarle
el arrojo de atreverse
a un caballero tan grande
como tú.

Don Juan Verdad es ésta.

Demonio Vencí, porque no hay más ágil
demonio que el pundonor
para las atrocidades.
[vv. 2711-2719]

Algo análogo ocurre en la jornada segunda de *Nuestra Señora del Pilar*. Análogo en cuanto al motivo del diablo susurrando al oído de su víctima, pero también en el hecho de que esta jornada, tal y como se in-

dica ya desde el mismo título de la pieza, compuesta de consuno, no se debe a Moreto, sino a Juan de Matos Fragoso. Frustrado por el fracaso de sus artimañas, el Demonio buscará resarcimiento provocando, para divertirse, una pelea entre Floro y Pasquín, graciosos que pugnan por el favor amoroso de la criada Livia:

Demonio […] Mas yo
me vengaré en dos lascivos
hombres que hacia aquí se apartan
a reñir un desafío
por una fácil mujer
que ocasiona su peligro.
Aquí, *invisible a sus ojos,*
les inspiraré al oído
venganzas con que se maten
y serán entrambos míos[52].

Y, efectivamente, irá acercándose a cada uno de los graciosos para animarles, con palabras murmuradas al oído, a acometer violentamente a su adversario.

Tanto Lanini como Matos recurren para representar estas escenas, cargadas de una gran fuerza visual, a un tipo de iconografía que fue recurrente durante la Edad Media para representar, por ejemplo, el motivo del demonio infundiendo en Herodes la resolución necesaria para ordenar la matanza de los inocentes[53]. El motivo no es exclusivo de la tradición judeocristiana. En el Islam se considera que uno de los recursos que el demonio (Shaitan) usa para socavar la fe del creyente es a través de los susurros que puede llevar a cabo en sus pechos o corazones y, de forma metafórica, también en sus oídos[54]. Se trata de un medio insondable e incomprensible para el ser humano. Dichos susurros reciben el nombre de *waswasa* y aparecen referidos con frecuencia tanto en el

52 Cito a partir de la fijación textual de Javier Rubiera (‹www.moretianos.com›). Este fragmento, en concreto, corresponde a los vv. 1623-1632.

53 Son numerosas las representaciones escultóricas que muestran el episodio. Valgan como ejemplos significativos el tímpano de la puerta principal de la iglesia de Santo Domingo en Soria o el que se halla en uno de los capiteles de San Juan de Duero, también en Soria.

54 Quisiera agradecer los pertinentes y amables comentarios que sobre el motivo de los demonios susurradores en el Corán me hizo en su día Carles Magriñà Badiella.

Corán como en la Sunna. En los textos sagrados del Islam se evidencia que Satán solo susurra a las personas de fe, precisamente para doblegarlas. Se recurre a una imagen que sirve para representar gráficamente la generación de pensamientos malos en la mente humana. En la Sura CXIV precisamente Allah advierte de este potencial peligro:

> Di: «Me refugio en el Señor de los hombres,
> el Rey de los hombres,
> el Dios de los hombres,
> ante el daño del susurrador furtivo
> que susurra en los pechos de los hombres […]

La única manera de defenderse del susurro de Shaitan es solicitando la intercesión divina de Allah:

> ¡Practica el perdón! ¡Manda el bien! ¡Apártate de los ignorantes! Y si Satanás te susurra refúgiate en Allah, pues Él es oyente, omnisciente. [VII: 199-200]

Pero no solo el demonio tiene la capacidad de susurrar y condicionar el libre albedrío de los humanos. También los genios (llamados «Jinn») pueden hacerlo. De hecho, existen varios *hadith* que explican el acierto en algunas predicciones de los adivinos en el susurro que en sus oídos llevan a cabo dichos genios que, por alguna razón, han sido capaces de captar algún destello de la verdad sobre el futuro.

Incluso en la actualidad, en algunas regiones es común susurrar en los oídos de los bebés el *adhan* (esto es, la fórmula empleada para convocar a los fieles a la oración obligatoria) no solo como forma de darles la bienvenida al Islam, sino también para protegerles de cualquier tipo de mal que pudiera acontecerles, no específicamente del demonio[55].

Sin asociarse directamente con la religión mahometana, el demonio susurrador tuvo tradicionalmente en nuestra cultura una vinculación orientalista, más concretamente, con prácticas religiosas originarias de Oriente Medio que, obviamente, eran consideradas espurias y pecaminosas. En el Libro tercero de sus *Emblemas morales*, Juan de Horozco y

55 En realidad, se llevan a cabo dos susurros en los oídos de los bebés: uno, en el derecho, con el que se llama a la oración; otro, en el izquierdo, en el que se lleva a cabo la apertura a la oración, es decir las frases, a modo de letanía, que se repiten antes del inicio de la oración propiamente dicha.

Covarrubias incluye uno en el que se puede ver al demonio susurrando en el oído del rey persa Zoroastro «las malas artes» del «arte mágica» y, ocupando el tercio izquierdo de la imagen, unas virulentas llamas que llegan desde el suelo hasta el cielo. Según se señala en la *subscriptio* del emblema, dicho gobernante fue el primero en servirse de esas malas artes, al menos en Persia (en el actual Irán), circunstancia que le condujo hacia un infausto final a manos, precisamente, de quien le instruyó en dichas prácticas heréticas:

> Si Zoroastres rey siendo enseñado
> del enemigo nuestro fue el primero
> que usó las malas artes, bien pagado
> quedó de su maestro y compañero,
> pues dicen que dél mismo fue abrasado
> con fuego del infierno verdadero.
> ¿Qué pago ha de esperar quien dél se fía
> si no es tenerle siempre compañía?[56]

En el comentario que acompaña a la imagen, Horozco y Covarrubias distingue un tipo de magia buena, que se correspondería con una suerte de disciplina filosófica que englobaría la astrología y las matemáticas (y que, por ejemplo, practicaron los Reyes Magos de Oriente), y una magia mala, que nace del uso pervertido que se hace de la anterior y que, generalmente, se diferencia de ella tanto

> en los propósitos como en los medios que toman, es especial para lo que es adevinar […] y la que en más se tenía y era usada de los príncipes es aquella que engañando la vista con aparencias [sic] muestra diferentes historias o sirve de juegos y entretenimientos poniendo gran admiración […]

Se incluye como ejemplo de este tipo de magia diabólica un episodio de la vida del filósofo griego Apolonio de Tiana, cuya vida ejemplar fue admirada por los sacerdotes de Egipto, los magos de Persia y los brahmanes de la India. Precisamente en un banquete organizado por estos últimos parece ser que se «vían ponerse las mesas y servirse a ellas sin ver quién

56 Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, f. 139r. Manejo el ejemplar que conserva la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense con la signatura BH MED 1853.

las ponía ni quién traía o levantaba los servicios»[57]. Según Horozco y Covarrubias, este tipo de magia maléfica aún perduraría en el mundo si no hubiera existido la intercesión de la religión cristiana, que vino a ponerle fin «haciendo el oficio que con mucha razón se llama santo».

Una variante de este tipo de poder es la hechicería,

> inventada para hacer mal en el mundo, y habiéndose derramado entre mujeres que con vicios y deshonestidades se han combinado unas a otras, llevándolas realmente los demonios donde se hacen sus juntas y se dan a vicios, aunque en algunas suele ser sólo con imaginación y sueños, ha sido malo de desterrar tan endemoniado vicio y siempre parece que habrá en qué entender en una parte o en otra[58].

El valor moralizante de este emblema que aúna muchos de los conceptos y creencias que han ido apareciendo a lo largo de este trabajo radica en prevenir y disuadir al lector de caer en la tentación de practicar alguna de estas malas artes mostrándole el aciago fin que tuvo el creador de las mismas, Zoroastro, víctima, precisamente, del demonio, que fue su maestro en el conocimiento de las mismas.

Curiosamente, en las tentaciones bíblicas por antonomasia, la veterotestamentaria que el demonio lleva a cabo con Eva en forma de serpiente (*Génesis* 3, 1-7) y la neotestamentaria en la que intenta doblegar la fe de Cristo durante su penitencia de cuarenta días y cuarenta noches en el desierto (*Mateo* 4, 1-11), se produce una conversación propiamente dicha, y no un susurro, ni literal ni metafórico.

5. El demonio y la comicidad

> Satanás se muestra bajo dos aspectos diferentes y contrarios: el de vencedor y el de vencido. Como vencedor parece terrible, y llena las almas de horror y de miedo, como vencido aparece sólo vituperioso, y provoca el desprecio y la risa. Entonces, los mismos que temblaban al oír su nombre recobran el valor y alegremente se burlan de él.

57 Tanto para esta cita como para la anterior, véase el f. 140r.

58 Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, f. 140v.

Así explicaba Arturo Graf[59] la ambivalencia con la que, desde la Baja Edad Media, se había caracterizado y presentado la figura del diablo. Por un lado, se había creado una imagen terrible de fundamento teológico; por otro, una cómica de estirpe popular. Como en su día advirtió María Jesús Lacarra[60], frente a la seria y severa imagen de los santos que transmite la iconografía medieval, aparecen unos demonios riendo a carcajadas. La absoluta cotidianeidad con la que se veía al personaje lo convirtió en figura carnavalesca y parodiable, probablemente con el objetivo de distender la enorme presión que para el individuo suponía la convivencia con una presencia dispuesta a tender trampas de manera constante e infatigable[61].

Por su parte, Teresa Ferrer[62] estudió la ambivalencia con la que el personaje es presentado en las piezas dramáticas españolas del siglo XVI, especialmente en las compuestas en la primera mitad del mismo, donde no es raro encontrarle en su vertiente más puramente religiosa con otra eminentemente profana en el que aparece ridiculizado, no solo siendo objeto de la burla de otros personajes, sino también convertido él mismo en tipo cómico. De ese modo provocaba la risa de los espectadores al estilo de otras figuras prototípicas del teatro de ese tiempo como eran los hechiceros, los negros y negras, las gitanas y los pastores bobos. Especialmente significativas en este sentido son algunas piezas de Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz. La mentalidad postridentina apartó de los escenarios barrocos la variante jocosa del demonio, que quedó relegada al mundo entremesil (especialmente en mojigangas donde, por su esencia carnavalesca, se sacaba mucho partido de su componente visual) y a algunas

59 Arturo Graf, *El diablo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1991, p. 233.

60 María Jesús Lacarra, «De la disciplina en el reír: santos y diablos ante la risa», en *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, coord. José María Soto-Rábanos, Madrid, CSIC-Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, 1998, vol. I, pp. 377-391.

61 Sobre el tratamiento burlesco que se dio al demonio en la literatura española aurisecular, con las implicaciones sociológicas a ello vinculadas, véase José Manuel Pedrosa, «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», 2004.

62 Teresa Ferrer, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scenadal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio - 3 de julio de 1988)*, ed. Maria Chiabó y Federico Doglio, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 303-324.

pocas comedias. Entre estas últimas, hay que citar algunas de las de Agustín Moreto.

Varios son, a mi juicio, los ejemplos más significativos que, en este sentido, pueden hallarse en las piezas hagiográficas compuestas por nuestro dramaturgo. El primero de ellos aparece en la jornada tercera de *El más ilustre francés, san Bernardo*. Como ya mencionamos con anterioridad, con el fin de impedir que el santo se reúna con el Gran Duque de Aquitania, a quien iba a convencer de la idoneidad de Gregorio Papareschi como Papa, el Demonio destruye una de las ruedas del carro en el que viajaba Bernardo, buscando que se despeñara. Al fracasar en su intento, se presentará disfrazado de caminante que se ofrece a ayudar a los accidentados. Es Colín, el gracioso, quien intuye la mediación demoníaca en el infortunio acaecido al percibir un penetrante olor a azufre[63]. Una vez destapada la argucia demoníaca, Colín, como en un típico final de entremés a palos, aparecerá «con una tranca» para vengarse en sus carnes, pero no lo hará porque san Bernardo tiene previsto un castigo mucho más acorde con la maldad cometida: forzará al Demonio a suplir, con su cuerpo, la quebrantada rueda durante el resto de camino hasta Francia. Desde el escenario, Colín narrará al auditorio la materialización de dicho castigo, que está acaeciendo «dentro»:

Colín
Ya, pardiez, el seor demonio,
como si fuera de pasta,
en lo roto de la rueda
asienta, que no hay más gracias.
Lindos chichones se pega
entre una y otra pizarra.
¡Oh, quién quinientas arrobas
en esta ocasión pesara!
Ya el cochero el tiento toma
a la rueda. […]
¡Qué bien ceja! ¡Qué bien para!
Parece que es volatín
que por la maroma anda
ya de abajo, ya de arriba.

63 «Aunque con narices chatas [hace chanza con el impacto recibido en el accidente] / no dejo de oler, y si / el olfato no me engaña, / huele a pastillas de azufre, / no sé quién diablos lo causa». Véase Moreto, *El más ilustre francés, san Bernardo*, f. 154r.

Ahora bien, antes que parta
quiero volverme a mi estribo
y proseguir la jornada,
puesto que a Francia partimos
con un demonio en las ancas.
[f. 154v-155r]

En este caso, la inclusión del elemento cómico viene respaldada por la propia vida del santo, ya que estamos ante el conocido como «milagro de la rueda», que Moreto recrearía a partir de la información contenida en fuentes como *La leyenda dorada*, de Jacobo de la Vorágine, y los *Flos Sanctorum* de Pedro Ribadeneyra y de Alonso de Villegas, así como de la anónima *Vida, penitencia y milagros de nuestro gloriosísimo padre melifluo san Bernardo*. En estos textos se cuenta el incidente que se produjo durante el viaje del santo al Concilio de Pisa, en el que se produjo una doble elección papal[64] que se resolvió, tras su mediación, a favor de de Inocencio II a pesar de no haber sido él, sino Anacleto II, quien recibió la mayoría de los votos cardenalicios en el proceso electivo.

No sucede lo mismo en *Caer para levantar*, ya que el breve intermedio entremesil que encontramos casi al final de la jornada segunda no aparece impuesto por ningún condicionante externo a la propia acción dramática. El gracioso Golondro hace de contrapunto cómico de la vida eremítica que han decidido emprender diversos personajes de la obra y que queda en evidencia al encontrarse con el Demonio. Se trata de una escena breve, de apenas medio centenar de versos (en concreto, desde el 1604 hasta el 1651) en la que el primero se esfuerza por presumir de una vida virtuosa que el segundo pone en entredicho ya que Golondro (que es un glotón, un inmoral y un delincuente) simula dicha aparente penitencia para vivir plácida y holgadamente de las ayudas y limosnas que espera recibir. Alarmado al verse descubierto, intentará escabullirse, no sin antes recibir, como en un final de entremés a palos, unos cuantos golpes por parte del Demonio:

Golondro Hermano, voyme a rezar,
que es largo el rezo del día.

Demonio ¿Y hoy a quién reza?

64 Al inicio del acto tercero dirá el Demonio: «la cisma que levanté / con la discordia que puse» [f. 153r.].

Golondro — El hermano
aprieta.
Demonio — Hable sin recelo.
Golondro — A un santo que está en el cielo,
como entramos, a esta mano.
Demonio — Váyase el hipocritón.

Pégale.

[vv. 1644-1650]

En la escena ya antes citada de *Nuestra Señora del Pilar*, en la que el Demonio intenta, por medio de un susurro en sus oídos, insuflar ánimos a Floro y Pasquín para que se enzarcen en una pelea, ve cómo fracasa su empeño debido a la cobardía innata en ambos. Indignado por la situación, decidirá golpearles él mismo para ver si de esa forma consigue irritarlos, aunque sus intentos, una vez más, serán vanos. La hilaridad de la escena radica en que los dos graciosos, que se resisten a pelear entre sí, reciben una inexplicable paliza, puesto que el personaje del Demonio permanece invisible a sus ojos:

Demonio — ([*Ap*] Así os tengo de moler
por vengarme.)

Dales.

Floro — Peor estamos.
Pasquín — Yo pienso que nos cascamos
y no lo echamos de ver.
Demonio — ([*Ap*] Vuestras pendencias menguadas
pagaréis, aunque de[i]s voces.)

Échalos en el suelo y dallos de patadas

Floro — ¡Ay, que me matan a coces!
Pasquín — ¡Que me matan a patadas!

[vv. 1707-1714]

Hay varias escenas de esta naturaleza en *La adúltera penitente*, siendo el denominador común a todas ellas el deseo del Demonio de pagar en los más débiles (en este caso, la pareja de graciosos) la frustración e im-

potencia que le han generado el fracaso de sus malvados planes. Casi al final de la jornada segunda vengará su ira en Morondo, a quien golpeará aprovechando que duerme. La comicidad de la escena, una vez más, se acentúa por el hecho de que el gracioso recibe los golpes sin ser capaz de ver quién se los está propinando:

Demonio Por qué Dios me descompone
todo cuanto facilito?
¡Ah, que luego ha de mostrar
su omnipotencia conmigo!
¡Válgame mi propia pena!
Pues siempre vuelvo ofendido,
págueme este vil la rabia
con que voy.

Morondo Dios sea conmigo.

Demonio En ti mi furia se venga…

Morondo ¡Ay, ay!

Demonio Del desaire indigno.

Morondo Esta vez todos los diablos
me llevan con Jesú Cristo.
¡Ay, que ya estoy en los propios
infiernos! ¡Dios sea bendito!
¿Así a un cristiano despiertan?
Que siempre que estoy durmido
me dispiertan deste modo,
sin duda el Demonio mismo
es mi sumiller de corps.
¡Pesie al alma que me hizo,
y que me parió mil veces!
Aún no es bien amanecido
y me llaman con tal priesa.

[vv. 1749-1771]

Tras su derrota definitiva, en los momentos finales de la comedia, evidenciará aún más su condición ridícula cuando intenta resarcirse de su fracaso estropeando el sabor de la comida que están disfrutando Morondo y Flora que, de pronto y sin causa aparente, adquiere olor y sabor

a azufre (vv. 2796-2819). La degradación del personaje se hace patente en la insignificancia de la venganza con la que se tiene que conformar.

Por último, en otras ocasiones, no es que encontremos un episodio cómico propiamente dicho, sino que la excesiva sencillez con la que se produce la derrota del Demonio parece restar importancia a su figura y poder, pues terminamos por sentirlo no solo humanizado, sino trivializado. Es lo que sucede, por ejemplo, al final de *La vida de san Alejo*, pues todo el despliegue de fuerza sobrenatural de la que ha hecho gala a lo largo de la obra para doblegar la virtud del protagonista se volatiliza ante la mera petición de amparo divino por parte de este:

> Alejo ¡Valedme, dulce Jesús!
>
> Demonio Venciste. Venciste, Alejo.
>
> *Al decir Jesús desaparece todo y los que están en él, unos volando y otros hundiéndose, y queda el teatro como de antes.*
>
> [f. 15r]

Conclusión

Es ya momento de ir concluyendo este recorrido. Como decía al inicio de estas páginas, este es un primer acercamiento al intento de sistematizar el uso y representación de la figura del demonio en las obras de Agustín Moreto. Es decir, el rendimiento dramático que Moreto (en solitario o en colaboración con otros dramaturgos con los que compuso algunas de sus piezas) supo obtener de un personaje connotado sociológica y literariamente de manera muy especial. Como hemos tenido ocasión de comprobar, se trata de un tipo ambivalente pero también polivalente, con infinidad de posibilidades de materialización escénica y con un abanico igualmente importante y variado de recursos con los que intentar conseguir su objetivo primordial de socavar las convicciones y fortaleza moral de los protagonistas de estas piezas, sus antagonistas, todos ellos inmersos en el camino hacia la santidad. Esa será su función dramática esencial, a partir de la cual, por cierto, se construye la trama argumental de este grupo de piezas. Recurrir al personaje, por su propia naturaleza y consideración, implicaba la posibilidad de aprovechar toda una serie de recursos dramatúrgicos muy efectivos para el público, pues,

como hemos tenido ocasión de comprobar, el demonio está caracterizado por su capacidad proteica (con las consecuencias que ello produce desde el punto de vista interpretativo para los actores), por su facilidad para transitar de manera extraordinaria de unos espacios dramáticos a otros, por los prodigios que es capaz de realizar, etc. Incluso es susceptible de ser tratado de manera cómica o burlesca, por lo que su concurso en algunas de las comedias estudiadas permite la inclusión de verdaderas escenas o intermedios entremesiles que suavizan la tensión dramática en unas piezas que, debido a su temática, resultan muy intensas.

Mi intención a lo largo de estas páginas ha sido presentar una perspectiva amplia y general que sirva como puerta de acceso a análisis más pormenorizados vinculables con otras de sus piezas, no necesariamente hagiográficas, y con las de otros autores en las que también aparezca este personaje. Y es que poco a poco, en los últimos años hemos ido desentrañando las claves dramatúrgicas de Agustín Moreto, descifrando sus temas, personajes, recursos, motivos, patrones métricos, estilemas, etc., labor que está ayudando a valorar sus creaciones mucho más atinada y contextualizadamente. Pero el estudio y análisis de su quehacer teatral aún nos plantea retos. Estoy convencido de que el cada vez mayor conocimiento de su modelo creativo también servirá para resolver uno de los mayores interrogantes que su dramaturgia todavía nos plantea: el de decidir cómo y hasta qué punto participó en las obras de consuno en las que intervino. Cuanto más detalladamente conozcamos los rasgos y mecanismos de su producción, mucho más fiables podrán ser nuestros intentos de delimitar su intervención en una obra en particular. De momento, estudios como el presente van aportando ya datos interesantes en ese sentido.

Bibliografía

Amelang, James S., «Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños», en *El diablo en la Edad Moderna*, dir. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 327-356.

Añón Feliú, Carmen, «El claustro: jardín místico-litúrgico», en *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 11-35.

Arellano, Ignacio, «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de*

Oro, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 85-107.

Assunto, Rosario, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.

Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1969, 2 vols.

Caro Baroja, Julio, *Inquisición, brujería y criptojudaísmo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.

— *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

— *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo, 1995, 2 vols.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López y Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.

Clark, Stuart, «Brujería e imaginación histórica. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna», en *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 21-44.

— *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Fernández, Natalia, «Presencia y latencia del diablo en tres comedias de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 115-142.

Fernández Martín, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988.

Ferrer, Teresa, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scenadal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio - 3 de julio de 1988)*, ed. Maria Chiabò y Federico Doglio, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 303-324.

Flores Arroyuelo, Francisco J., *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985.

García Font, Juan, *Historia y mística del jardín*, Barcelona, MRA, 1995.

Gemin, Natalie, «El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés, San Bernardo*; *Santa Rosa del Perú*; *La vida de San Alejo*)», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, Paris, CNRS, 2005, pp. 139-149.

González Fernández, Luis, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age «Comedia»*, tesis doctoral, Queen Mary and Westfield College, London, 1998.

Graf, Arturo, *El diablo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1991.

Granja, Agustín de la, coord., *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (autos religiosos)*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2007, vol. VII.

Grimm, Reinhold R., *Paradisus Cœlestis. Paradisus Terrestris*, Munich, Fink, 1977.

Guzmán, Francisco de, *Triumphos morales*, Alcalá de Henares, en casa de Andrés Angulo, 1565.

Henningsen, Gustav, *The Witches' Advocate: Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition, 1609-1614*, Reno, University of Nevada Press, 1980.

Horozco y Covarrubias, Juan, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

Lacarra, María Jesús, «De la disciplina en el reír: santos y diablos ante la risa», en *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, coord. José María Soto-Rábanos, Madrid, CSIC-Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, 1998, vol. I, pp. 377-391.

Lara Garrido, José, «Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)», en *Del Siglo de Oro (Métodos y relecciones)*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 515-590.

Lobato, María Luisa, «"Jardín cerrado, fuente sellada": espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, coord. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.

— «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669), *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71.

Louys, Daniel, *Le jardin d'Éden: mythe fondateur de l'Occident*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

Maggi, Armando, *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

Moreto, Agustín, *Caer para levantar o San Gil de Portugal*, fijación textual de Natalia Fernández, ‹www.moretianos.com›.

— *El más ilustre francés, san Bernardo*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1659, ff. 137v-159r.

— *La adúltera penitente*, fijación textual de Emily Fausciana, ‹www.moretianos.com›.

— *La vida de san Alejo*, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores. Décima parte*, Madrid, Imprenta Real, 1658.

— *Nuestra Señora del Pilar*, fijación textual de Javier Rubiera, ‹www.moretianos.com›.

— *Santa Rosa del Perú*, fijación textual de Miguel Zugasti, ‹www.moretianos.com›.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Orozco Díaz, Emilio, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947, pp. 119-176.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, ed. Carmen Añón Feliú, Aranjuez, Doce Puertas-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.

Pedrosa, José Manuel, «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 67-98.

Pereda, Felipe y Mª Cruz De Carlos, «Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario», en *El diablo en la Edad Moderna*, (eds.) María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 233-252.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. 1.1. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Ripa, Cesare, *Iconología*, trads. Juan Barja, Yago Barja, Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987, 3 vols.

Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

— «Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México/UAM/AITENSO, 2010, pp. 259-272.

Sáez Raposo, Francisco, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 443-458. ‹http://www5.uva.es/castilla/›.

— «El tratamiento del mal en el teatro de Moreto», *Biblias Hispánicas*, 2, 2012, pp. 357-380.

Sigüenza, José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1988.

Simón Partal, Alejandro, *Los himnos abdominales*, Sevilla, Renacimiento, 2015.

Socha, Donald E., *The Garden Motif in Calderonian Drama*, Michigan, University Microfilms International, 1988. Tesis doctoral.

Suárez Miramón, Ana, «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Actas del VII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2006. En formato CD-Rom.

Tausiet, María y Amelang, James S. (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

Vega Carpio, Lope de, *Santiago el Verde*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, Tomo II, pp. 329-566.

Zugasti, Miguel, «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002a, vol. II, pp. 1059-1072.

— «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del VII Coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002b, pp. 583-619.

— «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Barcelona, Gráficas Celler, 2011, pp. 73-101.

«Nigredo, Albedo, Rubedo» y otras alegorías alquímicas en *La fuerza de la sangre*, una novela ejemplar de Miguel de Cervantes

Rosa María Stoops
University of Montevallo

La fuerza de la sangre es parte de la colección de trece novelas cortas de Miguel de Cervantes, publicadas en 1613. En el Prólogo de dicha colección, Cervantes advierte al lector que entre las líneas de las historias hay misterios escondidos, sin aclarar exactamente cuáles son esos misterios, «Sólo esto quiero que consideres, que pues yo he tenido osadía de dirigir estas Novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta»[1]. Asimismo, en el Prólogo, Cervantes expresa su satisfacción por la calidad de sus historias indicando, «A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender»[2]. Cervantes también asegura a los lectores que los misterios escondidos entre las líneas redimen las historias y les conceden un cierto valor didáctico, pero es necesario poner atención en la lectura: «Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso»[3].

Las *Novelas ejemplares* han sido analizadas desde varios puntos de vista, pero existe una gran diferencia de opinión entre los críticos cervantistas. Para algunos, no todas las historias de la colección representan el mejor trabajo de Cervantes, a pesar de lo indicado por el autor en el Prólogo. Con respecto a *La fuerza de la sangre*, la opinión es que esta

1 Todas las citas de las *Novelas ejemplares* son de la edición de Editorial Crítica, publicada bajo la dirección de Francisco Rico, Barcelona, 2001.

2 Cervantes, *Novelas*, p. 20.

3 Cervantes, *Novelas*, p. 19.

historia, en la que Cervantes intenta conciliar un matrimonio por amor con un terrible crimen del pasado, corteja los límites entre lo que es socialmente posible y lo que es moralmente inaceptable, como lo señala William Clamurro en *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's* Novelas ejemplares:

> Despite its brevity and simplicity of plot, [*La fuerza de la sangre*] presents daunting challenges to the reader, though more of an ethical than an intellectual sort. La fuerza de la sangre is a kind of "Black Hole" of interpretation: it absorbs and obliterates any and all readings that seek to explain, justify, or find a rational, meaningful message in the events of the story. The main difficulty stems from the improbability of the motivations and psychological reactions, on the one hand, and the troubling moral implications of the resolution on the other[4].

Dada la admisión de Cervantes en el Prólogo sobre los misterios escondidos entre las líneas de las *Novelas* y su falta de explicación sobre los mismos, es importante concentrarse en los elementos ocultos de estas historias. El objetivo de este estudio es proveer una lectura de tipo esotérico de *La fuerza de la sangre*, específicamente desde un punto de vista hermético/alquímico, para relacionar la naturaleza de los misterios que Cervantes admite haber incorporado en su obra, con imágenes tradicionalmente relacionadas con el proceso alquímico espiritual, tal como se concibe en el Renacimiento[5]. Este estudio consta de dos partes: la

4 William Clamurro, *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's* Novelas ejemplares, New York, Peter Lang Publishing, 1997.

5 Los términos Hermético/alquímico no son intercambiables. El término Hermético se refiere al pensamiento y a las obras atribuidas a Hermes Trismegisto, como *La tabla esmeralda* y el *Corpus Hermeticum*. En estas obras se habla de un proceso de transformación y de elevación espiritual, denominado alquímico, que utiliza imágenes compensatorias con procesos metalúrgicos o químicos. Dichos procesos ponen a prueba una materia elemental y a través de ciertas etapas y operaciones, la liberan de impurezas, la refinan y le conceden un nuevo valor. Las alegorías del proceso alquímico de la materia se utilizan para comparar con ellas el alma humana y las pruebas a que es sometida en un proceso de purificación y/o elevación. Hermes Trismegisto es el primer adepto y se le considera, por esa razón, padre de la alquimia. Por esa razón a la alquimia se le conoce también con el nombre de Arte Hermético. La alquimia espiritual busca la transformación, su objetivo no es obtener el oro material por medio de recetas y procesos charlatanes, sino el oro metafórico, también conocido como el «oro de los filósofos.»

primera se concentra en el conocimiento del hermetismo y la alquimia en España durante los siglos XV al XVII, a fin de mostrar la familiaridad del tema en los círculos intelectuales españoles y ubicar la producción literaria de Cervantes dentro de este contexto. La segunda parte propone el análisis esotérico, específicamente hermético y alquímico de ciertos códigos visuales implícitos en el lenguaje y la secuencia de eventos de la trama, para mostrar que Cervantes pudo haber utilizado imágenes y alegorías alquímicas como inspiración y también como un recurso estructural en la composición de *La fuerza de la sangre*[6].

En términos del conocimiento y saber en general en el siglo XVI, en *Les mots et les choses*, Michel Foucault observa que es importante analizar las particularidades del saber en textos del siglo XVI, específicamente en lo que se refiere a metáforas, alegorías, magia y significados ocultos, ya que estos elementos son persistentes en la literatura de la época en Europa:

> Ce savoir devait accueillir à la fois et sur le même plan magie et érudition. Il nous semble que les connaissances du XVI siècle étaient constituées d'un mélange instable de savoir rationnel, de notions dérivées des pratiques de la magie, et de tout un héritage culturel dont la redécouverte des textes anciens avait multiplié les pouvoirs d'autorité. […] C'est cette rigueur qui impose le rapport à la magie et à l'érudition–non pas contenus acceptes, mais formes requises. Le monde est couvert de signes qu'il faut déchiffrer et ces signes, qui révèlent des ressemblances et des affinités ne sont eux-mêmes que des formes de la similitude. Connaître sera donc interpréter[7].

Con respecto al conocimiento e interpretación de la obra de Cervantes y su relación con la alquimia, en *El espíritu alquímico de don Quijote,* Manuel Castillo Martos señala que:

> El arte de leer y reinterpretar textos inolvidables desde nuestra perspectiva sigue siendo el más sólido e ineludible fundamento

6 Las teorías ecfrásticas de Frederick A. de Armas en *Quixotic Frescoes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, son fundamentales en la visualización de los eventos de *La fuerza de la sangre* y su relación con las imágenes contenidas en textos alquímicos como el *Splendor Solis*, el *Rosarium Philosophorum* y otros.

7 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Tel Gallimard, 2002, p. 47.

> de la formación humanística. Las distinciones realmente clásicas tienen la ventaja de que no pasan de moda. Fueron útiles cuando fueron puestas en circulación por primera vez para interpretar una realidad y continúan siendo útiles mucho tiempo después para interpretar una realidad distinta. Es lo que ocurre a esta distinción de la alquimia, que nos ayuda a entender todavía hoy determinados pasajes de la obra cervantina que nos ocupa[8].

La herencia cultural europea proveniente de los textos antiguos que menciona Foucault, debe incluir, desde luego, el descubrimiento de los textos herméticos antiguos en el Renacimiento. A partir de la traducción del *Corpus Hermeticum* realizada por Marsilio Ficino en Florencia en 1474, la erudición de los siglos XV al XVII incluye el hermetismo y la alquimia, y es necesario explorar la presencia de estas corrientes en los textos literarios de la época. En el caso específico de España, existen en principio dos estudios importantes que proveen información histórica detallada sobre la presencia y el conocimiento de la alquimia: *La alquimia en España* de Juan Ramón Luanco e *Historia de la alquimia en España* de Juan García Font. Estos estudios demuestran que en los círculos intelectuales y literarios de España, se conocían la alquimia y el hermetismo y sus implicaciones; de hecho, según el estudio realizado por María Elvira Roca Barea, se conocía el contenido del *Corpus Hermeticum* a través de una traducción al español realizada por Diego Guillén de Ávila en 1487[9]. El texto de la traducción se encuentra desde esa fecha en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, donde además del *Corpus* en español, se encontraban en la época numerosos textos científicos traducidos al castellano durante la Edad Media, como lo menciona también Carlos Alvar:

> Las numerosas coincidencias entre este tratado mágico, el libro tercero del Lapidario y el Libro de las formas et imágenes unen a los tres libros en la tradición hermética, que remontaría a través de los judíos y árabes peninsulares, hasta textos siriacos

8 Manuel Castillo Martos, *El espíritu alquímico de don Quijote*, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, p. 22.

9 María Elvira Roca Barea, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 2, 2006, pp. 373-394.

> y griegos del *Corpus Hermeticum*, colección de textos fundamental de una religión secreta del siglo II o III d. J., que surgió en ambientes helenístico-egipcios. Es posible que las doctrinas del hermetismo estuvieran difundidas ya en la Península Ibérica durante el siglo XII, y que, además, algunos textos llegados a través del árabe (como *Los Bocados de oro*) conservaran restos más o menos fosilizados de esas mismas ideas religiosas[10].

Con respecto a la abundancia de material hermético y alquímico en España durante el tiempo de Cervantes, René Taylor, en *Arquitectura y Magia: Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, provee un inventario completo de textos alquímicos adquiridos por Juan de Herrera para la Biblioteca del monasterio y menciona que los numerosos textos que ahí se encontraban, no eran propiedad exclusiva del rey Felipe II, sino que estaban a disposición de los estudiosos que desearan acceder a ellos:

> Muchas obras notables de carácter hermético que no figuran en inventario de los libros de Herrera se encontraban entre las que Felipe II adquirió para la biblioteca de El Escorial. Aunque se encargó a los frailes a su cuidado, nunca se pensó en que fura otra biblioteca monástica. Se fundó para uso de los eruditos en general, y en la actualidad sigue cumpliendo esa función[11].

Cervantes –según lo revela en los prólogos de sus obras– era un lector ávido, por lo cual es posible concluir que poseyese una amplia información sobre el hermetismo y la alquimia. Por otra parte, se sabe que la relación de Cervantes con la ciudad de Salamanca era estrecha; consecuentemente, es también posible proponer que la erudición de esta institución fuese otra fuente de información sobre la alquimia para nuestro autor. En Salamanca se conocían las obras de Hermes Trismegisto, considerado como el padre de la alquimia, y por esa razón, tendría que existir un discurso frecuente acerca de este misterio, ya que, por las razones expuestas con anterioridad, siempre iba de la mano con el hermetismo. Sobre la incor-

---

10 Carlos Alvar, *Textos Científicos traducidos al castellano durante la Edad Media,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

11 René Taylor, *Arquitectura y Magia: Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, Siruela, 2006, p. 139.

poración de imágenes y alegorías herméticas y alquímicas dentro de la obra literaria renacentista española, el estudio de Susan Byrne titulado *El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz,* afirma que:

> El contacto con las ideas herméticas habría sido casi imposible de evitar por cualquier lector de las obras agustinianas y por cualquier estudioso del siglo XVI, especialmente un estudiante universitario salmantino. El fundador de la Orden Agustiniana nombra a Hermes Trismegisto y traza su genealogía en su *De Civitate Dei*[12].

Byrne destaca que los autores de su estudio, anteriores a la publicación de las *Novelas ejemplares*, estaban familiarizados con los textos y las alegorías herméticas y que las incorporaron en sus obras:

> Entre la multitud de factores heterogéneos que configuran el ambiente literario del siglo XVI español, hay uno que merece más estudio, específicamente en cuanto a su relación con la poesía de la época. Es el *Corpus Hermeticum*, obra procedente de los comienzos de nuestra era y traducida al latín por primera vez en el siglo XV[13].

El ambiente intelectual salmantino es de especial importancia en la configuración de la personalidad de Cervantes como escritor, por el innegable contenido hermético y su relación con autores conocidos y admirados por Cervantes, como es el caso de Fray Luis de León, a quien dedica los siguientes versos en el Libro VI de *La Galatea*: [14]

> Quisiera rematar mi dulce canto
> en tal sazón, pastores, como loaros
> un ingenio que al mundo pone espanto
> y que pudiera en éxtasis robaros.

12 Susan Byrne, *El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz*, Newark, Juan de la Cuesta, 2007, p. 48.

13 Byrne, *El Corpus*, p. 9.

14 Todas las referencias a las obras de Miguel de Cervantes, con excepción de las *Novelas ejemplares*, son de *Miguel de Cervantes: Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967.

> En él cifro y recojo todo cuanto
> he mostrado hasta aquí y he de mostraros:
> fray Luis de León es el que digo,
> a quien yo reverencio, adoro y sigo[15].

Otros estudios fuera de España que identifican el contenido erudito de tipo hermético-alquímico en la obra de Miguel de Cervantes son los de Eugène Canseliet y Charles Pascal Percheron. La introducción de Canseliet a *Le triomphe hermétique*, de Limojon de Saint Didier, es importante porque identifica un principio filosófico, alquímico, arcano y específico, dentro de la obra de Cervantes:

> De plus grande conséquence apparaît, à nos yeux, le petit traité, sous forme de *Lettre,* que notre alchimiste fit éditer, dans la capitale des Pays-Bas, chez Adrian Mertens, en 1686, *Lettre d'un Philosophe sur le Secret du Grand Œuvre, écrite au sujet de ce qu'Aristée a laissé par écrit à son Fils, touchant le magistère philosophique.* […] Nous y découvrons, par exemple, l'aphorisme de base, que, depuis le passé le plus lointain, les auteurs classiques répètent à l'envi:
>
> *Ex simili simile natura producit,*
> *Et natura naturam naturæ conducit.*
> «Du semblable, la nature produit le semblable,
> Et la nature unit la nature à la nature»
>
> Grand principe de philosophie et de science, que Miguel de Cervantes formula, tout au début de son «Prologue » pour «L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche», principe qui montre tout de suite le sens profond de l'histoire d'un fils de l'entendement «rempli de pensées diverses et jamais imaginées de personne:
>
> *Pero no he podido yo contravenir la orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante.*
> «Mais je n'ai pu contrevenir à l'ordre de nature, selon lequel chaque chose engendre sa semblable»[16].

15 Cervantes, *Obras,* p. 751.

16 Limojon de Saint Didier, *Le triomphe hermétique*, Introduction et notes d'Eugene Canseliet, Paris, E.P. Denoël, 1971, pp. 80-81.

Por su parte, Percheron afirma que Cervantes, de la misma manera que François Rabelais, Francesco Colonna y Charles Perrault, utiliza la alquimia para esconder misterios y mensajes secretos y cultos dentro de textos aparentemente anodinos:

> Ce n'est qu'à la Renaissance que la diffusion massive de littérature initiatique et alchimique commença, La répression en même temps. Il devenait obligatoire, comme auparavant (mais les philosophes d'Hermès en avaient une longue habitude), de dissimuler le message sus peine de problèmes. Des écrivains connus et réputés comme François Rabelais, Cervantès avec son Don Quichotte, Swift avec les voyages de Gulliver, Francesco Colonna avec le songe de Poliphile usèrent du même subterfuge[17].

Con respecto a la crítica en España, Américo Castro, en *El pensamiento de Cervantes*, admite que Cervantes utiliza muchas de las ideas en circulación durante su época, «La alquimia y el afán crisopéyico, la matemática de los cuadradores del círculo, el arbitrismo tan en moda a la sazón… brindan nuevos puntos de rebote para la crítica irónica de Cervantes, no creo que haya sombra de duda acerca de cuál sea su pensamiento»[18]. No obstante la declaración de Castro de que la alquimia es un elemento irónico en la obra de Cervantes, es innegable que existe la intención por parte del autor de mostrar su erudición a un público selecto. Sobre este punto, Castillo Martos afirma que:

> En la segunda mitad del siglo XVII el pensamiento hermético (esotérico) estaba muy enraizado, por ello no es extraño que *Don Quijote de la Mancha* haya sido estudiado en el contexto alquímico por un alquimista y místico como Thomas Vaughan (de seudónimo Eugenio Filaleteo), y que su interpretación, por supuesto alquímica, llegara a ser representada en un teatro italiano, en la década de 1690, dirigida a:
>
> > *Si hay personas entre los vivos que tiene la misma fe en los libros que yo, es a ellas a las que desearía dirigirme*[19].

17 Jean-Pascal Percheron, *Charles Perrault, conteur et hermétiste*, Paris, Editions Ramuel, 1998, p. 19.

18 Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes,* Barcelona-Madrid, 1972, p. 104.

19 Castillo Martos, *El espíritu*, p. 22.

Además de las *Novelas ejemplares*, *El viaje del Parnaso*, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, revelan que Cervantes conocía bien la figura del dios Hermes/Mercurio y sus significaciones. En *El viaje del Parnaso*, Cervantes no deja lugar a dudas de su relación con el dios:

> En cuyo traje y ademán severo
> vi de Mercurio al vivo la figura,
> de los fingidos dioses mensajero
>
> En el gallardo talle y compostura,
> en los alados pies, y el caduceo,
> símbolo de prudencia y de cordura,
>
> …
>
> Pasa, raro inventor, pasa adelante
> con tu sutil designio, y presta ayuda
> a Apolo, que la tuya es importante.
>
> …
>
> Armate de tus versos luego, y ponte
> a punto de seguir este vïaje
> conmigo, y a la gran obra dispónte[20].

A pesar de que no es posible obtener documentación biográfica en relación al conocimiento práctico que Cervantes pudiese haber tenido de la alquimia, las referencias a *Mercurio al vivo* y a *la gran obra* en los versos anteriores sugieren su carácter alquímico, ya que el proceso alquímico se conoce en el Renacimiento exactamente con el nombre de *la gran obra*, entre otros como *la obra magna* u *Opus Magnum*. Asimismo, la mención de Mercurio «al vivo» tiene una resonancia alquímica innegable, ya que el Mercurio filosófico también se conoce en los tratados alquímicos antiguos como *Mercurius vivus*[21]. Más adelante, en el Capítulo XVI de la segunda parte de *Don Quijote,* es evidente que Cervantes concede a la alquimia un valor virtuoso y privilegiado, con una capacidad de transformación tan maravillosa que la poesía está hecha de ella:

---

20 Cervantes, *Obras,* p. 68.

21 Las referencias a las imágenes y textos extraídos de tratados alquímicos raros y antiguos como el *Splendor Solis*, el *Rosarium Philosophorum* y otros en los que se menciona el Mercurio vivo, provienen del *Study Course on Alchemical Sequence* de Adam Mclean en The Alchemy Website, 2000.

> La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo estremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio (1325)[22].

De acuerdo con Carlés Magriñá Badiella, en su estudio *Post tenebras spero lucem: Alquimia y ritos en el* Quijote *y otras obras Cervantinas*, de todos los autores del Siglo de Oro, es precisamente Miguel de Cervantes el que más utiliza la palabra 'alquimia' en su obra:

> De acuerdo con nuestro estudio cuantitativo, a partir del Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la Real Academia Española, Cervantes es el autor del Siglo de Oro que más emplea la palabra alquimia –18 ocasiones en el supertexto cervantino– durante el período de la publicación de su obra (1585 y 1616). Representa aproximadamente un 18% del total de ocurrencias del corpus (69 casos en 44 documentos), lo que indica una sobrerrepresentación de la palaba en cuestión[23].

Siguiendo esta línea de interpretación, es posible especular que Cervantes intercala misterios de tipo alquímico en otras obras como *Viaje del Parnaso* y *Don Quijote*; sin embargo, las alegorías alquímicas dentro de las *Novelas ejemplares* son tan abundantes y precisas que no pueden tomarse como simples coincidencias. Desde *La gitanilla* hasta *La tía fingida*, el lector emprende una jornada de descubrimiento de numerosos elementos ligados al dios Mercurio y a la gran obra a través de imágenes cuidadosamente elaboradas en la colección, por lo cual la lectura hermética/alquímica de las historias se hace indispensable para determinar la naturaleza de los complejos y abundantes secretos ahí contenidos.

---

22 Cervantes. *Obras*, p. 1325.

23 Carlés Magriña Badiella, *Post tenebras spero lucem: Alquimia y ritos en el Quijote y otras o Cervantinas*, Doctoral dissertation in the field of Romance Languages, Uppsala Universitet, Sweden, 2015, p. 14.

Uno de los grandes misterios de la colección, es precisamente el desenlace de *La fuerza de la sangre*, en el que el personaje femenino principal contrae matrimonio, no por conveniencia, sino por amor con el hombre que la violó con lujo de violencia siete años atrás. La reconciliación entre la víctima y su victimario ha intrigado a muchos investigadores cervantistas. Frecuentemente, el análisis produce incomodidad por lo que se considera una ambigüedad moral del autor. Consecuentemente la mayor parte del debate crítico se centra negativamente en el evento del matrimonio. En *A Marriage of Convenience,* Adriana Slaniceanu afirma que Cervantes desdeña el orden patriarcal de la época, que prescribe el matrimonio como obligación social y concluye que: «There can be little doubt that Cervantes scrupulously chose this coda to his compositions ending in marriage for the purpose of undermining the authority of those figures normally associated with its formalities»[24]. Por su parte, Ruth El Saffar reconoce que para el lector actual, la mayor dificultad consiste en aceptar el matrimonio de una víctima con su violador siete años más tarde, añadiendo además, el elemento del amor:

> *La fuerza de la sangre* has been praised by some as Cervantes's most accomplished work and condemned by others as his least tasteful and least convincing. For the modern reader it is almost impossible to understand how a girl could fall in love with and marry the same man who had raped her seven years earlier[25].

El matrimonio como desenlace ocurre en *La fuerza de la sangre* y en otras ocho *Novelas*, siendo el motivo narrativo que más se repite en la colección. El matrimonio es un evento que Cervantes frecuentemente utiliza como una alusión a la reconciliación de naturalezas contrarias y se logra de maneras muy complejas en nueve de las historias, que en este punto podríamos también identificar como ejemplos o experimentos literarios y alquímicos que pueden analizarse dentro de este contexto. En *La fuerza de la sangre*, cada acontecimiento constituye un pequeño drama, representativo de la operación que se nos presenta. Adentrarse

---

24 Adriana Slaniceanu, «The Calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*, » *Bulletin of Hispanic Studies*, *64*,1987, pp. 101-110.

25 Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1974, p. 128.

en la iconografía alquímica es complicado; sin embargo, las imágenes distintivas de la alquimia son constantes y reconocidas a través de los siglos como receptáculos de un mensaje intrincado, que, en general, no está reñido con la fe cristiana y es un tema frecuente en la literatura del Renacimiento. En *Beneath the Fiction*, William Clamurro considera que *La fuerza de la sangre* representa «Not only a tale of exemplum of miraculous redemption, but also presents the story of identities caught up in a complex process of loss, recovery, transformation, and affirmation»[26]. El objetivo de Clamurro no es el de llevar a cabo una lectura alquímica de la novela, pero los términos específicos que utiliza en su análisis, tales como *exemplum*, *loss*, *recovery*, *transformation*, y *affirmation*, son característicos de una práctica que un lector activo identifica con el proceso alquímico y las operaciones que lo describen.

El proceso alquímico, sucintamente descrito por Karen-Claire Voss en *Spiritual Alchemy: Interpreting Representative Texts and Images*, tiene tres etapas principales: *Nigredo, Albedo y Rubedo*. Es verdad que diversas etapas correspondientes a sutilezas del proceso se mencionan en otros textos, pero no son tan críticas como estas tres[27]. Las tres etapas mayores del proceso se identifican con el color negro para la *Nigredo*, blanco para el *Albedo* y rojo para la *Rubedo* en tratados alquímicos tales como el *Splendor Solis*[28]. La esencia del movimiento circular alquímico corresponde también al axioma *Solve et coagula*, que puede traducirse como «disuelve y coagula,» que se repite a través de otras operaciones del proceso que son más y más refinadas a medida que avanzan. Además de estas tres etapas mayores el proceso incluye siete operaciones secundarias identificadas en el anagrama V.I.T.R.I.O.L. (*Visita Interiora Terra Rectificando Invenies Occultum Lapidem*), extraído del texto *Splendor Solis*. Cada una de estas palabras latinas corresponde a las operaciones químicas

26 Clamurro, *Beneath the Fiction*, p. 151.

27 Karen-Claire Voss, «Spiritual Alchemy: Interpreting Representative Texts and Images» en *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*, ed. Roelof van den Broek and Wouter J. Hanegraaf, New York, SUNY, 1998.

28 Solomon Trismosin, *Splendor Solis: Alchemical Treatises of Solomon Trismosin, Adept and Teacher of Paracelsus. Including 22 Allegorical Pictures Reproduced from the Original Paintings in the Unique Manuscript on Vellum, dated 1582, in the British Museum. With Introduction, Elucidation of the Paintings, aiding the Interpretation of their Occult meaning, Trismosin's Autobiographical Account of his Travels in Search of the Philosopher's Stone, a Summary of his Alchemical process called " the red lion," and Explanatory Notes by J. K.*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.

de Calcinación, Disolución, Separación, Conjunctio, Fermentación, Destilación y Coagulación (Figura 1)[29].

Figura 1.

El objetivo principal del proceso alquímico espiritual es la reconciliación de elementos opuestos con la intervención de un tercer elemento, el Mercurio filosófico, que opera como catalizador. La resolución final se caracteriza por una reciprocidad mutua y una interpenetración en la cual los opuestos entran completamente en la naturaleza del otro, transformando y transformándose. Esta unión se conoce como *hieros gamos* y se representa como una unión sexual desde los textos más antiguos. El fruto de esta unión es el *Mercurio filosofal* que se identifica como una tintura roja. La *Nigredo* es la etapa preparatoria, en la cual el alquimista experimenta con materias primas desconocidas y problemáticas. Esta etapa simboliza un primer encuentro con la oscuridad y con la profundidad de la tierra, de ahí que se identifique con el color negro. La segunda etapa del proceso o *Albedo* se identifica con el color blanco. Durante esta etapa, la materia del experimento se divide y se refina hasta lograr dos materias en oposición absoluta. En este momento surge

29 Mclean, *Course*, p. 27.

el problema alquímico de la *coincidencia oppositorum*, que requiere la continuación del proceso para lograr una resolución final y sólida. La tercera etapa del proceso alquímico o *Rubedo* se identifica con el color rojo en todos los casos. En esta etapa debe resolverse el problema de los opuestos. Mientras que la *Nigredo* y el *Albedo* se caracterizan por la unión y división, la unidad caracteriza a la *Rubedo*. El objetivo de la *Rubedo* es la unión final de los elementos separados después de una unión inicial. El *conjunctio* o matrimonio correspondiente a esta etapa dará como resultado la piedra filosofal[30].

En *La fuerza de la sangre*, Cervantes narra la historia de Leocadia, hija adolescente de un hidalgo de Toledo. Rodolfo, un joven noble, de costumbres libertinas, rapta y viola a Leocadia. El agravio ocurre en una habitación oscura en la casa señorial de Rodolfo, mientras Leocadia está inconsciente. Posteriormente, Rodolfo abandona a Leocadia en la oscuridad de la noche, en las calles en tinieblas de Toledo, con una venda cubriéndole los ojos. Rodolfo escapa a Italia donde permanece siete años. Leocadia da luz a un hijo, producto de la violación. Durante el embarazo y también durante siete años, Leocadia permanece alejada del mundo, recluida en la casa de sus padres, escondiendo la naturaleza de su relación con el niño, a quien llaman Luisito. A los siete años de edad, Luisito, un niño inteligente y hermoso, es arrollado por un caballo, en presencia de su abuelo paterno, quien, desconociendo su identidad, lo conduce a su casa para atenderlo. La familia de Luisito acude a la casa de los padres de Rodolfo, donde Leocadia reconoce la habitación donde fuera violada siete años atrás, confiesa la verdad a los padres de Rodolfo y estos prometen justicia. Rodolfo regresa de Italia, se concierta el matrimonio y Leocadia y Rodolfo se enamoran. Pasadas algunas complicaciones contraen matrimonio, son felices y tienen una gran y noble descendencia.

Para Cervantes, comenzar la historia con una violación y concluirla con un matrimonio por amor constituye un reto formidable. Además de justificar por qué la historia comienza con un acto tan violento, el autor debe proveer una conclusión convincente, de modo que Cervantes sigue un curso de acción que pueda ser comprendido por un lector erudito, capaz de identificar las alegorías presentadas y el mensaje oculto. Para el lector regular, la novela puede resultar medianamente entretenida,

30 Voss, *Spiritual*, pp. 156-161.

pero no posee una resolución convincente y falla aun en el objetivo de proveer entretenimiento. Contrariamente, en la lectura alquímica, el evento de la violación se reconoce como una operación inicial. La violencia de la primera unión, en lugar de amalgamar a los personajes en una historia de amor tradicional, muestra sus diferencias, los une y los separa, todo dentro de la oscuridad más absoluta. Desde el punto de vista de una lectura alquímica, la etapa de la *Nigredo* se reconoce en la novela con esta primera interacción de Rodolfo y Leocadia. Adicionalmente, Rodolfo se presenta como un joven impetuoso «ciego de la luz del entendimiento» y curiosamente, como un lobo[31]. La imagen del lobo impetuoso pertenece al bestiario que interviene en la primera etapa del proceso [32]. Según A.-J. Pernety en su *Diccionario Mito-Hermético*, el lobo juega un papel importante en las operaciones preliminares del proceso: «Quelques Chymistes ont donné ce nom à l'antimoine; mais il doit s'entendre du mercure des Sages. Rends un loup affamé et ravissant»[33]. Cervantes describe el momento de la primera interacción como «Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos»[34]. Al secuestrar a Leocadia, Rodolfo, metafóricamente un lobo hambriento y fiero, inicialmente separa a la joven del núcleo familiar en el que vive una vida un tanto oscura, protegida por una existencia gris. Cervantes enfatiza la oscuridad que caracteriza el momento de la violación de Leocadia: es de noche, en una habitación sumida en la penumbra y Leocadia está desmayada:

> Rodolfo […] tenía ya, en su casa y en su aposento, a Leocadia […]desmayada" […] la había cubierto los ojos con un pañuelo, porque no viese las calles por donde la llevaba, ni la casa ni el aposento donde estaba […] Ciego de la luz del entendimiento, a escuras robó la mejor prenda de Leocadia[35].

---

31 Cervantes, *Novelas*, p. 306.

32 Antoine-Jean-Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique : Dans Lequel on trouve Les Allégories Fabuleuses des Poètes, les Métaphores, Les Enigmes et les Termes Barbares des Philosophes Hermétiques Expliqués*, Paris, Arche Milano, 1980. Algunas explicaciones del proceso hermético se toman de esta obra. Como su introducción indica, el diccionario de Pernety, en su primera edición de 1758, compila la gran mayoría de los términos de la tradición hermética conocida hasta el siglo XVIII.

33 Pernety, *Dictionnaire*, p. 254.

34 Cervantes, *Novelas*, p. 304.

35 Cervantes, *Novelas*, pp. 305-306.

Cuando Leocadia vuelve en sí de su desmayo, hace alusión a esta oscuridad y a la violencia que ha sufrido:

> Atrevido mancebo, que de poca edad hacen tus hechos que te juzgue, yo te perdono la ofensa que me has hecho con solo que me prometas y jures que, como la has cubierto con esta escuridad, la cubrirás con perpetuo silencio, sin decirla a nadie[36].

La oscuridad persiste cuando, después de consumar la violación, Rodolfo abandona a Leocadia a mitad de la noche, en una calle obscura y con una venda en los ojos:

> Volvió tan presto a poner a Leocadia junto a la iglesia mayor, como ella se lo había pedido antes que amaneciese y el día le estorbase de echalla y le forzase a tenerla en su aposento hasta la noche venidera, en el cual espacio de tiempo, ni él quería volver a usar de sus fuerzas, ni dar ocasión a ser conocido[37].

El primer encuentro entre Leocadia y Rodolfo ocurre dentro de una oscuridad que va más allá de los escenarios físicos. La depravación de Rodolfo revela su falta de iluminación y por esta razón Cervantes lo describe como un ladrón y «ciego de la luz del entendimiento»[38]. Toda esta oscuridad, de acuerdo con Pernety, simboliza las primeras y fecundas operaciones del proceso:

> Noir plus noir que le noir même. C'est la matière de l'œuvre en putréfaction. Il ne se dit guères que de la féconde opération, où le fixe est dissout par l'action du volatil' […] Cette putréfaction est toujours indiquée par quelque chose de noir dans les ouvrages des Philosophes[39].

Después de los eventos de la noche fatídica, Leocadia regresa a casa, donde se esconde para ocultar su deshonra y acepta su destino, resignándose a una vida recogida. Leocadia desciende literalmente a las ti-

36 Cervantes, *Novelas*, p. 307.

37 Cervantes, *Novelas*, p. 309.

38 Cervantes, *Novelas,* p.306.

39 Pernety, *Dictionnaire*, p. 337.

nieblas de la *Nigredo* del proceso alquímico, sumergida en la primera depuración o *solutio* que inicia su transformación:

> Ella, en este entretanto, pasaba la vida en casa de sus padres con el recogimiento posible, sin dejar verse de persona alguna, temerosa de que su desgracia se la habían de leer en la frente. Pero, a pocos meses, vio serle forzoso hacer por fuerza lo que hasta allí de grado hacía[40].

En este momento, el personaje de Leocadia está en la primera de las siete operaciones del proceso, conocido como *Calcinación* o putrefacción. Según Pernety, las características principales de este momento son la tristeza y la melancolía: «Les Philosophes appellent aussi cette opération calcination, incinération, pregnation. On a donné ce nom à la matière au noir, sans doute parce que la couleur noire a quelque chose de triste»[41].

La Calcinación, identificada en el anagrama V.I.T.R.I.O.L. con la palabra latina *Visita*, representa la primera operación dentro de la etapa de la *Nigredo* del proceso alquímico espiritual y es equivalente a una prueba de fuego. Metafóricamente, esta es la fase que reduce el alma a sus componentes básicos a través de las pruebas y las tribulaciones de la vida.

La segunda operación del proceso es la Disolución, identificado con la palabra latina *Interiora* durante el cual la mente y el corazón liberan emociones escondidas. En este momento, todavía dentro de la etapa de la *Nigredo*, el sufrimiento y el dolor salen a flote y revelan las heridas del alma. Según Pernety, disolver significa «Réduire un corps solide en matière liquide. On appelle aussi cette opération, décomposition; & en termes propres de science Hermétique, réductions des corps en leur premières matières»[42]. En *La fuerza de la sangre*, este es el momento en el cual Leocadia descubre que, como consecuencia de la violación, espera un hijo. El descubrimiento desencadena un torrente de dolor y lágrimas:

> Vio que le convenía vivir retirada y escondida, porque se sintió preñada, suceso por el cual las en algún tanto olvidadas lágrimas volvieron a sus ojos, y los suspiros y lamentos co-

40 Cervantes, *Novelas*, p. 312.

41 Pernety, *Dictionnaire*, p. 289.

42 Pernety, *Dictionnaire*, p. 115.

> menzaron de nuevo a herir los vientos, sin ser parte la discreción de su buena madre a consolalla[43].

En términos alquímicos, la etapa de la *Nigredo* es fecunda. Durante la Disolución, las impurezas de la materia se aclaran, se enjuagan. H.M.E. de Jong menciona que: « [t]he purifying action of water is beneficial, because it removes the blackness of the metal, cleanses the ore and the sick person of dropsy and obliterates sins»[44]. El agua, en forma de lágrimas amargas, marca los días de Leocadia mientras el embarazo consolida su desventura.

La tercera operación del proceso alquímico es la Separación, identificada en el círculo alquímico con la palabra *Terrae* y se refiere a la esencia verdadera y a la energía que se separa del residuo de la materia. En *La fuerza de la sangre*, los elementos opuestos, Rodolfo y Leocadia, pasan por una separación absoluta; mientras que Rodolfo parte para Italia, donde permanece siete años, Leocadia se aleja del mundo para ocultar su deshonra. En su soledad, sin dejarse ver de nadie, supera el sufrimiento esperando el nacimiento de su hijo. Aislada de la sociedad en la casa de sus padres, es en este punto cuando la recuperación metafórica de Leocadia ocurre y en términos alquímicos se entra a la segunda etapa mayor del proceso, conocida como *Albedo.* El color blanco caracteriza esta etapa porque se asocia, en los libros de alquimia, con el color de los huesos de un esqueleto que sale de su tumba. Según Pernety: «L]a blancheur survient à la matière du grand œuvre, la vie a vaincu la mort, […] que la terre & l'eau sont devenues air, que c'est le régime de la Lune, que leur enfant est né»[45]. Es importante aclarar que los contrarios normalmente se conocen con los nombres de Sol y Luna, hombre y mujer, hermano y hermana, azufre y sal. El elemento masculino se identifica con el sol y el femenino con la luna en todos los textos alquímicos y puede observarse en la parte superior de la Figura 1.

La cuarta operación del proceso, *Conjunctio* –o matrimonio– se identifica en el círculo alquímico con la palabra latina *Rectificando*. A esta operación, que se sitúa exactamente en el centro del proceso alquí-

---

43 Cervantes, *Novelas*, p. 312.

44 H.M.E. De Jong, *Michel Maier's Atalanta Fugiens, Sources of an Alchemical Book of Emblems*, York Beach, Nicolas Hays, 2002, p. 302.

45 Pernety, *Dictionnaire*, p. 58.

mico, pertenece la resolución, aparentemente incomprensible de la historia. El significado alquímico y literal de *Rectificando*, es precisamente *rectificar*. El *conjunctio* como reconciliación final de los opuestos, es la operación más importante del proceso alquímico. En esta historia, el matrimonio de Leocadia con el padre de su hijo, es el evento rectificador que les hace justicia, a ella y a su hijo, ante la sociedad. Pernety identifica los eventos del *conjunctio* de la siguiente manera:

> Conjonction signifie aussi l'union du fixe et du volatile, du frère & de la sœur, du Soleil & de la Lune. Elle se fait pendant la noirceur qui survient à la matière pendant la putréfaction. Les Philosophes l'appellent aussi Conception, Union des éléments, Commixtion[46].

La rectificación de la transgresión de Rodolfo en la persona de Leocadia, el reconocimiento del hijo de ambos y la aceptación de Rodolfo al matrimonio, constituyen una solución apropiada para esta historia, no solamente como argumento estructural, sino como una consideración social para ciertos problemas de la época como los matrimonios clandestinos, las violaciones y los hijos nacidos fuera de matrimonio. En ese contexto social, las circunstancias de Leocadia, humildes en comparación con las de Rodolfo, harían imposible que madre e hijo gozaran como tales de un lugar honorable en la sociedad. Sin la participación de Rodolfo en sus vidas, Leocadia y Luisito tendrían que esconder para siempre su parentesco real; para Leocadia la posibilidad de un matrimonio es casi nula y Luisito sería condenado a nunca saber su verdadera identidad.

La quinta operación del proceso, Fermentación, se identifica con la palabra latina *Invenies* que significa «descubrirás.» En *La fuerza de la sangre*, es posible relacionar esta operación al evento más debatido por la crítica, en el que Cervantes hace que Leocadia y Rodolfo se enamoren a primera vista. La operación de la Fermentación se ocupa del primer intento de solidificación de la unión de los opuestos. Cervantes describe este momento como una visión resplandeciente:

> [Leocadia] venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura

46 Pernety, *Dictionnaire*, p. 87.

> y collar de diamantes. Sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasiadamente rubios, le servían de adorno y toca, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes, que con ellos se entretejían turbaban la luz de los ojos que los miraban… Delante de ella venían dos doncellas, alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata[47].

Esta descripción detallada del vestido de Leocadia, en terciopelo negro con brillantes contribuye a la apreciación estética del personaje, pero es también simbólica en términos de la interpretación alquímica. El vestido negro con diamantes puede interpretarse como la imagen de un cielo estrellado, la noche y las estrellas, una alegoría alquímica importante que representa una reacción de la materia durante el proceso de transmutación[48]. En este orden nocturno, Leocadia representa la luna, nombre del elemento femenino de los contrarios. La plata, símbolo de la luz la acompaña y enfatiza su calidad lunar. Esta visión de belleza y luz entra por los ojos de Rodolfo e ilumina su corazón. Al mismo tiempo, Leocadia comprende que la presencia de Rodolfo ha despertado su amor: «La cual, en tanto que la cena venía, viendo también tan cerca de sí al que ya quería más que a la luz de los ojos, con alguna vez a hurto le miraba»[49].

De acuerdo con Pernety, en el momento en que ocurre la fermentación, el proceso normalmente sufre aún grandes complicaciones que pueden poner en peligro el experimento alquímico:

> La fermentation proprement dite, est la raréfaction d'un corps dense, par l'interposition de l'air dans ses pores. Le trop grand froid, la trop grande chaleur, & l'empêchement de l'accès libre de l'air ou de son action, font des obstacles à la fermentation.

---

47 Cervantes, *Novelas*, p. 320.

48 Esta alegoría ya ha sido utilizada por Cervantes en la reacción de la reina Isabel I ante la presencia de Isabela en *La española inglesa.* El cielo estrellado, según C.G. Jung en su vasto estudio alquímico *Mysterium Conjunctionis*, es una imagen conocida también como *scintillae*, identificada también como estrellas, diamantes, o «los ojos de los peces (occuli piscium)» y representa una reacción de la materia en evolución, pp. 49-56. Pernety define esta imagen como «Yeux de poisson. Les Philosophes comparent aux yeux de poisson certaines espèces de bulles sulfureuses qui s'élèvent au-dessus de la matière de l'œuvre», p. 538.

49 Cervantes, *Novelas*, p. 320.

> Elle doit donc se faire dans un vase ouvert, ou dans lequel il y a assez de vide pour que l'air puisse s'y raréfier[50].

En este punto, los eventos de la historia se complican de la misma manera que Pernety describe en su explicación. En el momento en que ya se ha acordado el matrimonio, a Leocadia le falta el aire, siente calor y sufre un desmayo profundo ocasionado por el estrés al que está siendo sometida, causado por visiones y recuerdos de un terrible pasado y grandes esperanzas para el futuro:

> [C]omenzó a revolver en su imaginación lo que con Rodolfo había pasado. […] Comenzaron a enflaquecerse en su alma las esperanzas […] Y fue la consideración tan intensa y los pensamientos tan revueltos que le apretaron el corazón de manera que comenzó a sudar y a perderse de color en un punto, sobreviniéndole un desmayo[51].

Todos los esfuerzos de los familiares por ayudar a Leocadia parecen inútiles. La familia se alarma de tal manera por lo prolongado y profundo del desmayo, que creen que va a morir y mandan llamar a un sacerdote para que le administre los últimos ritos. Estos eventos inexplicables, son extraordinariamente simbólicos en términos de una lectura alquímica y hacen que el proceso avance hacia la sexta operación, la Destilación, representada por la palabra latina *Occultum*, que significa «oculto» o «secreto». El secreto de la protagonista es que, a través de la hermosa figura de su hijo, ha aprendido a amar a Rodolfo. Con anterioridad, Cervantes ha descrito al niño de la siguiente manera:

> Era el niño –a quien pusieron nombre Luis, por llamarse así su abuelo– de rostro hermoso, de condición mansa, de ingenio agudo, y, en todas las acciones que en aquella edad tierna podía hacer, daba señales de ser de algún noble padre engendrado […] Cuando iba por la calle, llovían sobre él millares de bendiciones; unos bendecían su hermosura; otros, la madre que lo había parido; éstos, el padre que le engendró[52].

50 Pernety, *Dictionnaire*, p. 154.

51 Cervantes, *Novelas*, p. 320.

52 Cervantes, *Novelas*, p. 312.

Este secreto, que ve la luz prácticamente hasta el final, da al autor la confianza para concluir su historia, de la misma manera que la última complicación del proceso alquímico se supera para dar paso a la operación final. Es en esta etapa alquímica de la Destilación, en la que la materia se transforma positivamente, cuando Leocadia acepta el matrimonio con Rodolfo movida por el más puro sentimiento de amor y esperanza. Pernety comenta que durante la Destilación : «Tous les minéraux aqueux se fixent par ce moyen. Elle change la nature & les propriétés de choses, d'amères elles les rendent douces, & et de douces amères; cela n'arrive cependant pas toujours»[53].

En el laboratorio de la creación literaria, Cervantes continúa refinando y depurando su historia con imágenes precisas hasta el final. Cuando todos los esfuerzos por revivir a Leocadia fracasan, Rodolfo, a quien Cervantes llama *esposo* de Leocadia, desesperado, se arrodilla y la besa:

> Cuando esto oyó Rodolfo, llevado de su amoroso y encendido deseo, y quitándole el nombre de esposo todos los estorbos que la honestidad y decencia del lugar le podían poner, se abalanzó al rosto de Leocadia, y juntando su boca con la de ella, estaba como esperando que se le saliese el alma para darle acogida en la suya […] volvió en sí Leocadia, y con su vuelta volvió la alegría y el contento[54].

El pasaje anterior tiene una gran semejanza con lo que describe Basile Valentin en el tratado alquímico *Azoth*, sobre los eventos anteriores a la culminación del proceso, después de la unión, el principio femenino reconoce haber salido del sepulcro y declara:

> A ceste heure ie fuis ressuscitée du sepulcre & apparois à mes freres mon espoux m'embrassant, par lequel aussi ie rendray mon frere constant spirituel & blanc en le taignant encore qu'il soit debile & imbecile, affin que ie luy reuele la force & puissance du Roy[55].

---

53 Pernety, *Dictionnaire*, p. 115.

54 Cervantes, *Novelas*, p. 321.

55 Basile Valentin, *Azoth ou le moyen de faire l'Or caché des philosophes*, Italie, Arché Edidit, 1994, p. 169.

Inmediatamente después de recobrar el sentido, Leocadia admite el cambio que se ha operado en sus sentimientos desde los primeros acontecimientos de la historia hasta este punto:

> Cuando yo recordé y volví en mi de otro desmayo me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra, pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada[56].

La séptima operación del proceso, identificado con la palabra *Lapidem* en el emblema del proceso alquímico es la Coagulación. Esta operación constituye la solidificación de la materia en el proceso y la resolución final de la historia. La cuidadosa selección de las palabras en el párrafo final, no deja lugar a dudas de que el conflicto se ha resuelto de una manera convincente y sólida, describiendo la unión de dos elementos diferentes y hostiles, que a través de diferentes procesos y la intervención de la tintura roja, representada por el hijo de ambos, han transformado su naturaleza inicial para unirse en un matrimonio ejemplar que es bendecido con felicidad y numerosa descendencia:

> Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa en silencio, en el cual no quedará la verdad de este cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos, y la ilustre descendencia, que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados, que muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos, permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico[57].

El desenlace de *La fuerza de la sangre* es simbólico de la conclusión exitosa del proceso alquímico. El pasaje final de la historia es notoriamente análogo a la descripción que hace Basile Valentin sobre los últimos momentos del proceso:

> [L]e Roy celeste nous eslargiroit de grands biens ou le Soleil se plaist dans les pluyes, & apres les pluyes il donne de grandes

56 Cervantes, *Novelas*, p. 322.

57 Cervantes, *Novelas*, p. 323.

> richesses, comme le père de famille ayme ou poursuit sa femme d'vn amour ardant, reiettant les discordes & contentions entre eux et moy, ie donneray teinture à l'argent, redusisant mon Roy en or[58].

Mientras que el desenlace de *La fuerza de la sangre* es inaceptable para muchos críticos actuales, el evento del matrimonio y la larga y noble descendencia simbolizan la rectificación permanente y sólida del primer encuentro de los protagonistas dentro del principio *Solve y coagula* del proceso alquímico.

La trama de *La fuerza de la sangre* gira alrededor del violento agravio cometido en contra de Leocadia, los días oscuros de su aislamiento y su tristeza y del matrimonio con el padre de su hijo, pero es también importante notar que la sangre del niño, por donde corre la herencia de sus ancestros, es la tintura roja necesaria para penetrar las sombras del pecado de su padre y la pena de su madre, interviniendo de manera decisiva en la reconciliación de sus padres. Cuando Cervantes hace que Rodolfo se enamore perdidamente de Leocadia en este segundo encuentro, el elemento romántico se incorpora a la historia para lograr un final de cuento de hadas que pudiese dar entretenimiento a los lectores no familiarizados con estos misterios. Con respecto al personaje de Leocadia, una de sus cualidades esenciales, frecuentemente ignorada por los críticos que deploran el desenlace, es su capacidad para perdonar, que es una de las cualidades cristianas más anheladas. Leocadia perdona a Rodolfo desde el principio, cuando recobra el conocimiento después de la violación y, en ese mismo instante, perdonando a su agresor comienza su transformación.

El título de la novela, *La fuerza de la sangre*, es simbólico en términos alquímicos y religiosos, por la semejanza entre la sangre derramada de un niño inocente en la novela y la sangre de Cristo en un contexto mayor. En la novela/experimento es necesario pasar visualmente de la etapa blanca a la etapa roja a través de un tercer personaje identificado como la tintura de Mercurio. Luisito derrama su sangre y este evento desencadena al mismo tiempo el perdón de su padre, la reivindicación de su madre y su unión final. El primer hijo de los protagonistas, concebido en la oscuridad de un crimen, en la negra, pero fecunda etapa

58 Valentin, *Azoth*, pp. 172-173.

del proceso, representa el *filus philosophorum* del proceso alquímico, el elemento catalizador que desata el resto de las operaciones.

La secuencia de los eventos en esta historia, de principio a fin, es el resultado de un plan cuidadosamente concebido por Miguel de Cervantes para presentar un misterio que pudiese ser identificado y comprendido por lectores familiarizados con doctrinas y textos esotéricos, especialmente alquímicos. En ilustraciones y pasajes de textos alquímicos se exponen los misterios de procesos, que aun con variaciones, se han conocido durante siglos. Dichos textos y su contenido, como ya se ha mencionado, no eran desconocidos en el ambiente intelectual español del tiempo de Cervantes. De hecho, la aparente ambigüedad moral y el desapego de Cervantes de las convenciones sociales y morales de su época, obedecen a un propósito más elevado que aquel de proveer un entretenimiento vulgar para sus lectores. La odisea alquímica presentada en *La fuerza de la sangre* no puede tener otra resolución que el matrimonio y Cervantes comienza su historia con este objetivo en mente, quizá tomando inspiración de pasajes como este de Basile Valentin en *Las siete puertas*:

> In the course of time these three unite, and are changed through the action of fire into a palpable substance, via quicksilver, sulphur and salt. If these three substances be mixed, they are hardened and coagulated into a perfect body, which represents the seed chosen and appointed by the Creator […]. If you cannot perceive what you ought to understand herein, you should not devote yourself to the study of philosophy[59].

El análisis esotérico/alquímico contribuye a la interpretación literaria porque se concentra precisamente en los mensajes ocultos. En el caso de Cervantes, es el autor quien ha advertido al lector sobre la existencia de esos misterios. Teniendo en consideración que la literatura renacentista representa la experiencia y la visión del mundo de la época en que fue concebida, el análisis del lenguaje y las imágenes desde un punto de vista esotérico-alquímico, permite al lector activo encontrar una plataforma de interpretación diferente, estructurada por teorías y prácticas que representan esa experiencia anterior. El pensamiento renacentista

59 Basile Valentin, *The Twelve Keys*, Whitefish, MT, Kessinger Publishings Rare Reprints, [s.d.], p. 6.

incluye un gran número de relaciones con sistemas místicos, religiosos y filosóficos que tienen como objetivo la transformación individual, de las cuales no es dudoso que Cervantes estuviese enterado. Américo Castro señala que existen muchas lagunas en la información biográfica del autor, pero admite: «Creo que es conveniente ir abandonando el dogma de Cervantes "ingenio lego" en el sentido de persona inculta y algo sandia en cuanto al intelecto»[60]. Sin desestimar la crítica tradicional, la interpretación esotérica alquímica enriquece el análisis con imágenes y textos que dan sentido a elementos literales y simbólicos, cuyo mensaje debe ser descifrado. El anhelo más grande de la alquimia espiritual es también, metafóricamente, la transformación, y el resultado final, el oro. Las historias de Cervantes no están destinadas únicamente al entretenimiento, sino a la transformación, y en sus misterios está contenido también el anhelo de Cervantes por una sociedad mejor, la edad dorada, el oro de los filósofos.

Bibliografía

Alvar, Carlos, «Textos Científicos traducidos al castellano durante la Edad Media», Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008.

Armas, Frederick A. de, *Quixotic Frescoes,* Toronto, University of Toronto Press, 2006.

Byrne, Susan, *El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz*, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.

Castillo Martos, Manuel, *El espíritu alquímico de don Quijote*, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2005.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

— *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.

Clamurro, William, *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's* Novelas ejemplares, New York, Peter Lang Publishing, 1997.

60 Castro, *El pensamiento*, p. 106.

De Jong, H.M.E., *Michel Maier's Atalanta Fugiens, Sources of an Alchemical Book of Emblems*, York Beach, Nicolas Hays, 2002.

El Saffar, Ruth, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1974.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Tel Gallimard, 2002.

Jung, C.G., *Mysterium Conjunctionis*, New Jersey, Princeton UP, 1963.

Magriña Badiella, Carlés, *Post tenebras spero lucem: Alquimia y ritos en el* Quijote *y otras obras cervantinas*, Doctoral dissertation in the field of Romance Languages, Uppsala Universitet, Sweden, 2015.

McLean, Adam, *Study Course on Alchemical Sequences*, The Alchemy Website, 2000.

Percheron, Jean-Pascal, *Charles Perrault, conteur et hermétiste*, Villeselve, Éditions Ramuel, 1999.

Pernety, A.-J., *Dictionnaire Mytho-Hermétique: Dans Lequel on trouve Les Allégories Fabuleuses des Poètes, les Métaphores, Les Enigmes et les Termes Barbares des Philosophes Hermétiques Expliqués*, Paris, 1758.

Roca Barea, María Elvira, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 2, 2006.

Rosarium Philosophorum, Frankfurt, n.p.1550, en *Study Course on Alchemical Sequences*, The Alchemy Website, 2000.

Saint Didier, Limojon de, *Le triomphe hermétique*, Introduction et notes d'Eugene Canseliet, Paris, E.P. Denoël, 1971.

Sears, Theresa Ann, *A Marriage of Convenience*, New York, Peter Lang, 1993.

Slaniceanu, Adriana, «The Calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 2, 1987, p. 101.

Taylor, René, *Arquitectura y Magia: Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, Siruela, 2006.

— «Libros herméticos de Juan de Herrera y Felipe II», Editado en *Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, Siruela, 1995.

Trismosin, Solomon, *Splendor Solis: Alchemical Treatises of Solomon Trismosin, Adept and Teacher of Paracelsus,* Explanatory Notes by J. K., London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1920.

Valentin, Basile, *Azoth ou le moyen de faire l'Or caché des philosophes*, Italie, Arché Edidit, 1994.

— *The Twelve Keys*, Whitefish, MT, Kessinger Publishings Rare Reprints. (s.d.).

Voss, Karen-Claire, «Spiritual Alchemy: Interpreting Representative Texts and Images», en *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*, ed. Roelof van der Vroek and W.J Hanegraaff, New York, State University of New York Press, 1998.

La representación cómica del más allá de la muerte en *El príncipe melancólico* de Lope de Vega

Ana Aparecida Teixeira de Souza
Universidade de São Paulo

Para José Teixeira da Cruz,
mi padre amado, *in memorian*

Es casi seguro que uno de los asuntos que más despierta la curiosidad humana es la muerte, probablemente debido a los misterios que la rodean. En otras palabras, «imaginar el más allá de la muerte y sus mundos es y ha sido una de las ocupaciones favoritas de los seres humanos»[1], una vez que el hombre no sabe exactamente lo que encontrará tras sobrepasar los límites de la vida humana. Es sobre ello que el personaje Diógenes, de *El Diálogo de los muertos*, de Luciano de Samósata, le cuestiona a su compañero: «¿quién conoce lo que hay más allá de la muerte?»[2]. Lo cierto es, conforme bien lo ha señalado Pedro Mexía, que todos los hombres están sujetos a la muerte, «pero el cuándo y la manera de la muerte es para ellos tan secretos, que ninguno lo alcanza a saber»[3], despertándoles el deseo de conocer lo que está oculto detrás de todo eso. Asimismo, se puede interpretar el motivo de la muerte como «un territorio privilegiado para que la función de lo maravilloso se manifieste»[4], contribuyendo, de esta manera, a la composición de

1 Ana María Morales, «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», en *Las fronteras de lo fantástico*, ed. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas, Luz Elena Zamudio, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, p. 27.

2 Luciano de Samosáta, *Diálogo de los muertos*, *Obras II*, ed. José Alsina, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p. 16.

3 Pedro Mexía, *Silvia de Varia Lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Editorial Castalia, 2003, p. 147.

4 Morales, «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», p. 27.

distintas «versiones de Ultratumba» en el imaginario colectivo del hombre occidental.

En la comedia titulada *El príncipe melancólico* (1588-1595)[5], Lope de Vega le representa a su público algunos de los secretos de la muerte a través del conflicto personal del príncipe de Hungría, el cual, tras ser rechazado por la duquesa Rosilena, una vez que ella estaba enamorada de su hermano menor, Leonildo, y después de ser censurado por el rey por sus actitudes indecorosas con relación a dicha dama, simula haber perdido el juicio. Durante la exhibición de su supuesta enfermedad, el príncipe interpreta una serie de síntomas muy propios de los locos melancólicos[6], destacándose la escena en la que se finge muerto. El objetivo de este artículo es demostrar, en líneas generales, cómo se configura en la comedia la puesta en escena del misterioso y asombroso mundo del más allá de la muerte, y cuáles son los recursos poéticos y dramáticos utilizados por el dramaturgo para representarlo cómicamente. Con ello, se espera comprender algo más sobre la técnica dramática lopesca, en lo referente a dicho motivo, considerando que, a partir de lo que dice María Rosa Lida de Malkiel, en el teatro del Siglo de Oro, cuando se comprara «con la novela caballeresca o la epopeya»[7], se ponen en evi-

5 Griswold S. Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 254. Aunque esta comedia no haya sido publicada en las *Partes de Lope de Vega*, conforme el estudio del grupo valenciano *Artelope* (base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega), se verifica que el dramaturgo la cita en la lista de obras dramáticas de su autoría, la que forma parte del «Prólogo» de su *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Editorial Castalia, 1973, p. 58.

6 En primer lugar, el Príncipe conjura al fuego y les dice a los demás que se está quemando: «Conjúrote, fuego aquí, / por la pena que padezco, / por el llanto que aquí ofrezco, / por las palabras que oí, / que salgas luego abrasando / todo aqueste real palacio, / y esto sea en muy poco espacio, / cual a mí me vas quemando». En segundo lugar, les dice que tiene dos cabezas: «¡Dos cabezas a un cristiano, / siendo tu hijo el mayor! / Esto es lo que interesa, / que, al fin, me he de condenar, / que mal se podrá salvar / un alma con dos cabezas». En seguida, les dice que es inmortal y divino: «Mi pena inmortal ha hecho, / que, como es pena el cielo, / no quiere que el mundo vea / mi mal, porque no se crea, / y cúbrelo con su velo». En otro momento, finge ser un gigante: «¿Cómo? ¿No me conocéis? / Pues soy un fiero gigante, / y las furias de Atamante / en mí cifradas veréis. / Yo soy cuanto encierra / y cuanto el cielo apetece», Félix Lope de Vega, *El príncipe melancólico*, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias. Tomo III*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993, pp. 297-305.

7 María Rosa Lida de Malkiel, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 438.

dencia mucho menos los motivos relacionados con las cuestiones del trasmundo.

El Príncipe asume la máscara de un muerto para fingir que no tiene hambre, negándose a comer, lo que despierta en su padre preocupación ante su condición psicológica. Lope de Vega inserta diversos diálogos entre el Príncipe y Fabio, en los que se esclarecen al público que se trata de una escena fingida y no de una representación de un loco de verdad. Para actuar de manera verosímil y convincente[8], tanto para el público como para los demás personajes de la trama, el Príncipe le pregunta a su criado «qué costumbres / tienen los amortajados»[9], con el fin de que pueda imitarlos de la mejor manera posible.

Esta simulación se hace con la ayuda de Fabio, su criado. Es importante recordar aquí, que en el teatro del siglo XVII, los criados suelen ayudar a sus amos en sus invenciones, artificios y embustes. En términos de José F. Montesinos, se puede considerar que Fabio representa exactamente el papel encargado a los criados en la *Comedia Nueva*, una vez que este tipo de personaje «es sugeridor de tramas y el que pone remedio a los males»[10]. Por ello, es importante la participación de Fabio en la elaboración de la farsa del Príncipe, ya que es él quien consigue convencer a los demás integrantes de la corte, a través de sus argumentos, de la locura fingida de su señor.

Fabio
Pondráte grande temor
el saber en lo que ha dado,
porque no come bocado
el Príncipe mi señor,
que dice que muerto está
cuando le doy de comer,
y que es un extremo en que queda,
diciendo que si está muerto

8 Para Pinciano, «poner el fundamento a esta fábrica de la verosimilitud, y digo que es tan necesaria, que, adonde falta ella, falta el ánima de la poética y forma, porque el que no hace acción verosímil, a nadie imita. Así que el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza con la verdad». Alonso Lopéz Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1998, p. 201.

9 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, p. 312.

10 José F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951, p. 62.

que cómo puede comer,
que no hacerle menester
es lo más seguro y cierto
[*El príncipe melancólico*, pp. 306-307]

Este personaje tiene plena consciencia de su papel en la trama, llegando incluso a confesarle al público, en un aparte, que su intención es hacerle creer al rey que el príncipe ha perdido el juicio: «(engañarlos determino, / procurando industrias muy raras)»[11]. El término 'industria', según el ámbito cultural de la época, se entiende como «ingenio y sutileza, maña o artificio»[12], es decir, el personaje actúa de manera calculada para lograr determinados fines.

En lo que se refiere al motivo de la locura en la obra lopesca, no se puede olvidar aquí que el comportamiento del príncipe se basa en las historias de locos de los siglos XVI y XVII, las cuales se encuentran insertadas tanto en las propias obras de ficción, como en los textos filosóficos, médicos, jurídicos y teológicos. Conforme bien lo ha observado Belén Atienza, la insensatez representada por el Príncipe es muy semejante a la anécdota contada por Tomás Murillo y Velarde, en su *Aprobación de ingenios y curación de hipocondríacos* (1672), sobre aquellos melancólicos que «Se juzgan que están muertos, y no quieren ni comer ni beber, diciendo que los muertos ni comen ni beben, y con este delirio mueren o ellos se quitan de la vida»[13]. Jackie Pigeaud, en sus estudios sobre lo que dice Hipócrates acerca de la locura, concluye que «le terme de *mania* est sans doute le mot le plus general pour designer la folie»[14]. Para el investigador, en muchos casos, en las obras hipocráticas «les formes de la manie indiquent seulement un comportement général, des manifestations excentriques»[15]. Para ejemplificar lo que aclara Pigeaud, se toma uno de los aforismos de Hipócrates, en el que pone en evidencia el comportamiento de un loco excéntrico, ya que los gestos del frenesí «llevan a los enfermos a la cara en ademán de coger las moscas que no

11 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, p. 297.

12 *Diccionario de Autoridades*, en línea.

13 Belén Atienza, *¡Cata el loco! Locura, melancolía y teatro en la España de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Princeton University, 2000, p. 252.

14 Jackie Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Société d'édition 'Les Belles Lettres', 1987, p. 29.

15 Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins*, p. 29.

hay, o como quien levanta aristas, o quita pellitos de la ropa, o pajuela de la pared» (aforismo 437)[16]. Con ello, se puede pensar que el príncipe, aunque sea fingidamente, representa al loco de tipo excéntrico, debido a sus manías.

Frente a la locura de su hijo, el rey le pregunta el motivo por el cual rehúsa comer, este simuladamente le contesta a través de algunos cuestionamientos:

Rey — Hijo, ¿das en tu locura?
¿Que comer lo has de querer?

Príncipe — ¿Cómo ha de poder comer
el que está en la sepultura?
[*El príncipe melancólico*, p. 332]

y, en otra escena reafirma:

Príncipe — ¿Cómo tengo de comer
si soy de un muerto trasunto?
¿Tú no ves que estoy difunto
y que no lo puedo hacer?
[*El príncipe melancólico*, p. 355]

En su discurso de la locura, el Príncipe se apoya muy ingeniosamente en el concepto de la verosimilitud para justificar el porqué de su actitud pues, con base en la opinión común, los muertos no comen y, por ello, es un gran defecto practicar tal acción por ser contraria al orden de la naturaleza, es decir, es una forma de transgresión de los límites de lo natural. Para Gregorio en XII *Moralium*, los muertos «ignoran cómo se desarrolla la vida corporal de los que viven después de ellos; porque la vida del espíritu es muy diferente de la del cuerpo, y así como lo corpóreo y lo incorpóreo pertenecen a distinto género, así también difieren en su conocimiento»[17]. Con base en este tipo de conocimiento, Fabio le explica al Conde el hecho de que el Príncipe se niegue a comer.

16 Hipócrates, *Aforismos y pronósticos*, ed. Antonio Zozaya, Madrid, Tercer Millar, 1904, p. 86.

17 Se cita a partir de Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología*, Tomo I. Parte I, ed. Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 809.

Fabio Señor, no; que si está muerto,
dice que es gran desconcierto
comer, y grande pecado.
[…]
Y no hay con él acabar
que ninguna cosa tome,
porque dice que si come,
le ha el cielo de castigar.
[*El príncipe melancólico*, p. 307]

Se suele encontrar este tipo de reflexión entre los antiguos, que tenían la costumbre de discutir acerca de lo que se puede encontrar en el mundo del más allá. Luciano de Samósata, por ejemplo, llama la atención sobre el hecho de que «reinan otras creencias entre los muertos»[18] de la de los vivos y concluye que en el muerto «no hay por qué tener sed como arriba, ni por qué sentir hambre»[19], ya que está libre de cualquier necesidad fisiológica. Dicho argumento se ejemplifica en el diálogo entre los personajes ficticios, Tántalo y Menipo, acerca del acto de comer entre los muertos:

Tántalo Porque muero de sed, Menipo.

Menipo ¿Tan perezoso eres que no bebes inclinándote, recogiendo el agua ¡por Zeus! en el hueco de la mano?

Tántalo Nada sacaría si me inclinara, porque el agua huye en cuanto siente que yo me acerco a ella; y si alguna vez la recojo y la llevo a la boca, no llego a humedecer la extremidad del labio; y deslizándose por entre los dedos, no sé cómo, de nuevo deja seca mi mano.

Menipo Te ocurre algo maravilloso, Tántalo. Pero dime, ¿para qué necesitas beber? Porque, cuerpo, no tienes, sino que él, que podía tener hambre y sed, está sepultado en alguna parte de Lidia; pero tú, el alma, ¿cómo podrías aún tener sed o cómo podrías beber?

Tántalo Éste es mi castigo, que mi alma está sedienta como si fuera cuerpo[20].

18 Samósata, *Diálogos de los muertos*, p. 62.

19 Samósata, *Diálogos de los muertos*, p. 73.

20 Samósata, *Diálogos de los muertos*, p. 56.

Así como Luciano pone en boca de sus personajes un discurso filosófico acerca del comportamiento de los muertos, Lope de Vega en *El príncipe melancólico*, demuestra a través de su protagonista el hecho de que no es natural que un muerto pueda disfrutar de los placeres carnales de la comida.

Conforme ya se ha dicho anteriormente, no se trata de un loco de verdad, sino de un personaje que representa el papel de un muerto fingido. De todos modos, se hace necesario tener en cuenta la ética aristotélica para inferir algunas consideraciones acerca del comportamiento del príncipe a lo largo de la comedia. Según el filósofo estagirita, la virtud se define como

> un estado electivo que se encuentra en la condición media relativa a nosotros, el cual se define con la definición con que lo definiría un hombre sensato. Y es una mediedad entre dos vicios: el uno por exceso, el otro por defecto. Y lo es por el hecho de que los unos se quedan cortos y los otros exceden lo conveniente tanto en las afecciones como en las acciones, mientras que la virtud encuentra y elige el término medio[21].

En este sentido, se puede afirmar que su modo de comportarse lo lleva al pecado, considerando que, por un lado, cuando está en presencia del rey y de la propia corte, peca por defecto, ya que rehúsa comer; por otro lado, cuando se encuentra «a solas y en reclusión»[22], es decir, en un ambiente privado, peca por exceso, ya que come demasiado, como en la escena en la que toma «Medio pernil y un capón»[23].

A partir del comportamiento desenfrenado del Príncipe, es posible decir que la comicidad de la obra se debe a la falta de moderación en su conducta, lo que resulta en una desproporción que es algo propio del género cómico. Ya decía Baldassare Castiglione, con base en los preceptos ciceronianos, que «la fuente donde nacen las gracias que hacen reír, consiste en una cierta desproporción o deformidad»[24]. Para Belén

---

21 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, ed. José Luis Calvo Martínez, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 85-86.

22 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, p. 307.

23 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, p. 307.

24 Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 1994, p. 272.

Atienza, la risa reside justamente en este equívoco, pues es muy cómico ver la «preocupación que el rey siente»[25] por su hijo, a causa de su supuesta enfermedad, mientras que el público sabe que el príncipe «secretamente goza de perfecta salud»[26].

Otro aspecto que reafirma el carácter cómico en la manera de comportarse del Príncipe es en lo que se refiere a la quiebra del decoro, pues, al asumir la máscara de un muerto fingido, deja de comportarse de acuerdo con su posición jerárquica, o, en la opinión de Cicerón, no sigue con la conveniencia que se espera en determinadas situaciones[27]. Acordándose de lo que dice Lope de Vega, en su *Arte nuevo* (1609), acerca de la caracterización de los personajes, se ve que «Si hablare el rey, imite cuando pueda la gravedad real»[28]. A pesar de referirse directamente a la figura del rey, se puede inferir que cuando se trata de personajes que representan a las autoridades monárquicas, como es el caso del príncipe, se espera un mínimo decoro. En la comedia *El príncipe melancólico*, el hijo del rey de Hungría se comporta indecorosamente, claro que de manera intencional, para persuadir a los integrantes de la corte de que realmente su juicio se ha consumido por la locura.

Como los demás personajes creen en la condición psicológica del Príncipe, el Conde le sugiere al Rey un tipo de tratamiento análogo, acercándose al pensamiento del enfermo, como forma de restablecer el juicio del Príncipe. Lope de Vega, en la comedia *El mármol de Felisardo* pone en boca del gracioso un refrán que resume muy bien la manera de comportarse frente a los pensamientos disparatados de un loco.

Tristán Bien sabemos
que hacer la tema que los locos quieren,
sosiegan muchas veces los extremos.[29]

---

25 Atienza, *¡Cata el loco! Locura, melancolía y teatro*, pp. 248-249.

26 Atienza, *¡Cata el loco! Locura, melancolía y teatro*, pp. 248-249.

27 Cicerón, *El orador*, ed. Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 60.

28 Félix Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 146.

29 Félix Lope de Vega Carpio, *El mármol de Felisardo*, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993, Tomo IV, p. 593.

A partir de estos versos, es posible acercarse a los principios de la época, pues se creía que, en los siglos XVI y XVII, era muy «peligroso querer arrancar al maniático de su diversión»[30]. De esta forma, se acostumbraba no interferir en la tema del loco y, a partir de eso, elegir la terapia más adecuada para hacerlo recobrar la razón[31]. Específicamente en *El príncipe melancólico*, el Conde le sugiere al Rey que utilice el método hipocrático *Similia Similibus Curentur*, que significa curar la razón de alguien a través de la utilización de medios semejantes a la propia enfermedad[32]. Juan Eusebio Nieremberg, en su libro *De las Maravillas*, que forma parte de su célebre *Curiosa y Oculta filosofía*, confirma que se trata de un método que provoca la maravilla y la admiración, una vez que la cura se logra a partir de «semejantes industrias»[33], es decir, un método basado en la propia imaginación del lunático[34].

---

30 Agustín Albarracín teulón, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, p. 151.

31 Ana Aparecida Teixeira de souza, «Cuentecillos de locos en la comedia *El mármol de Felisardo* de Lope de Vega», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional 'Siglo de Oro'*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 1141-1143.

32 Hay diversos ejemplos que demuestran «medios más o menos ingeniosos para disipar las ideas extravagantes» de muchos enfermos melancólicos: «Alejandro Tralles curó a una mujer que creía haberse tragado una culebra, poniendo con disimulo un animal de esta especie en la vasija, al mismo tiempo que la enferma estaba vomitando. Zacuto cuenta que un joven se creía condenado, y se sanó por haberle introducido en su cuarto a un hombre vestido de ángel, que le anuncio el perdón de sus pecados. Ambrosio Pareo curó a un enfermo que creía tener ranas en el vientre, purgándolo y poniendo furtivamente algunas ranas en el sillico. […] Alejandro Tralles cuenta que Filotino desengañó a un hombre que creía no tener cabeza, poniéndole un gorro de plomo, cuyo peso le dio a reconocer su error», *Diccionario de Ciencias Médicas por una sociedad de los más célebres profesores de Europa trad. al castellano por varios facultativos de esta corte*, Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1824, tomo XXII, p. 273.

33 Sobre dicho medio de tratamiento, el médico antiguo romano Aulus Cornelius Celsus, en *De medicina*, dice que «plus souvent rentrer dans leurs vues pour réprimer et, peu à peu, et sans qu'ils s'en doutent, il faut détourner l'esprit des malades des propos stupides qu'ils tiendront et amener l'esprit du malade à des attention; comme cela se passe pour des hommes adonnés aux lettres, auxquels on lit un libre, soit convenablement, s'ils y prennent du plaisir, soit en faisant des fautes, si cela même les choque. Car ils commencent, en corrigeant, à changer leur esprit (*conuertere animum*). Bien plus, même, il faut les contraindre à reciter, s'ils peuvent retenir quelque chose. Il en est qui ont amené des malades à se nourrir, en les ayant placés parmi des gens qui mangeaient», se cita a partir de Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins*, p. 150.

34 Juan Eusebio Nieremberg, *De las Maravillas*, en *Curiosa y Oculta Filosofía. Primera y Segunda parte de las Maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, Alcalá de Henares, Imprenta de María Fernández, 1639, pp. 58-59.

Para llevar a cabo esta terapia hipocrática en *El príncipe melancólico*, el Conde le propone al rey que se simule en la corte una escena fingida, en la que algunos criados del propio palacio deberían fingir que son un cuerpo sin alma y, de esta forma, actuar como si estuvieran saliendo de una sepultura, con el fin de llamar la atención del hijo del rey, que se encuentra bajo la 'locura'.

Conde Señor, mira lo que digo.
Digo, pues, que dos criados,
si estás bien en mis conciertos,
han de fingir que están muertos
y salir amortajados
por una grande abertura
que en el suelo de palacio
ha de haber tanto espacio
cuanto de una sepultura.
[*El príncipe melancólico*, p. 309]

La representación fingida de los criados del palacio tiene como objetivo mostrar al príncipe que el mundo del más allá también se come y se bebe como en el mundo del más acá. Por ello, vienen hacia el mundo de los vivos en busca de comida, ya que tienen hambre. En este sentido, la propuesta del Conde es hacer que el Príncipe, al verlos en condición similar, se identifique con ellos y, como resultado, despierte su deseo de comer.

Conde Y que salgan los dos muertos
a pedirle de comer,
porque le podrán mover
con aquestos desconciertos,
diciendo que acá se vienen
a pedir que algo les dé,
y la ocasión es porque
grandísima hambre tienen.
Fingiendo que allá también
comen los que están allá,
y aqueso les vuelve acá
a que de comer les den.
Que en ver los muertos comer

> podrá ser que le dé gana
> de comer.
> [*El príncipe melancólico*, pp. 309-310]

Frente a dicha propuesta, les aclara que justamente «con aquesos disparates / los melancólicos curan»[35]. Leonildo, otro integrante de la corte, corrobora este posicionamiento, pues también cree que el Príncipe, cuando vea a otro en la misma situación: «excusa no dará / en viendo que come un muerto»[36].

Sobre el método terapéutico que se utiliza en la 'cura' de la locura del Príncipe, se toma con el fin de ejemplificar dicha cuestión, algunos cuentecillos en los que se ve un argumento muy semejante al utilizado por el dramaturgo en su comedia. En el tratado *Curiosa y oculta filosofía* (1639), Juan Eusebio Nieremberg cuenta que «Holerio refiere que uno imaginaba que estaba muerto y que no le pudieron persuadir que comiese hasta que otros se hicieron de muertos y viéndoles comer, comió él también pareciéndole que ya era nuevo uno de los muertos comer»[37]. Otro cuentecillo igualmente interesante es acerca de la historia de un monomaníaco que:

> se negaba a tomar toda especie de alimento, porque creía estar muerto; Foresto logró hacerle comer presentándole otro *que hacía muerto como él*, el cual a su tiempo se puso a comer, y reconvenido por el enfermo le contestó, que los muertos comían muy bien, porque de otro modo no era posible que viviesen; entonces el enfermo movido por el ejemplo pidió él mismo que le trajesen algún alimento.[38]

Otra cuestión que merece la pena comentar es la manera con la que el dramaturgo hace la puesta en escena de la simulación de la muerte por parte de estos personajes. Los dos actores elegidos para representar la escena no son profesionales, sino criados de la corte: «uno es un gran borracho / y el otro es un gran ladrón»[39], cuyos nombres

35 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, p. 310.

36 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, p. 310.

37 Nieremberg, *De las Maravillas*, en *Curiosa y Oculta Filosofía*, p. 58.

38 *Diccionario de Ciencias Médicas por una sociedad*, p. 273.

39 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, pp. 312-313.

son Rufino y Acacio, respectivamente. A lo largo de la escena, parece que Lope de Vega juega con los nombres de ellos, pues Rufino es el diminutivo de Rufo que «en la Germanía significa Rufián»[40]. Este tipo suele llevar una vida rufianesca, una vez que «trata y vive deshonestamente con mujeres, solicitándolas o consintiéndolas el trato con otros hombres»[41]. Por ello, el dramaturgo no duda en caracterizar a su personaje como borracho. Ya el nombre Acacio, a su vez, se relaciona con los nombres de los santos y mártires[42], que llevaron una vida virtuosa. En la obra lopesca, el personaje Acacio se comporta al contrario de lo que se espera de un modelo ejemplar, ya que se trata de un ladrón. La presencia de esos dos tipos contribuye sobremanera al carácter cómico de *El príncipe melancólico*. Con el fin de aclarar mejor esta cuestión, merece la pena recordar lo que define Aristóteles, en su *Poética*, sobre los géneros dramáticos. Para el estagirita, «la comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa»[43] mientras que la «tragedia es imitación de personas mejores que nosotros»[44]. Además de delimitar los tipos que se imitan en cada género, el filósofo comenta los efectos que se producen en cada uno: la tragedia «por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis» y la comedia, a su vez, provoca una risa que no evidencia ningún tipo de dolor[45].

Debido a la manera cómica en la que Lope de Vega compone las *dramatis personae* de Rufino y Acacio, se nota una aproximación al entremés, sobre todo, cuando se tiene en cuenta que una de las características de este género breve es ofrecer un «desfile sistemático de personajes estereotipados, o sea figuras, ante un juez, árbitro o examinador que los califica en sus defectos o manías, poniendo de manifiesto su lado ridí-

40 *Diccionario de Autoridades*, en línea.

41 *Diccionario de Autoridades*, en línea. Covarrubias asimismo hace una definición muy similar, cuando explica que Rufián es quien «trae mujeres para ganar con ellas y riñe sus pendencias», Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, p. 1418.

42 «De este nombre hay seis santos, cinco mártires y un confesor pontífice, según Baronio en su Martirologio», Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, p. 29.

43 Aristóteles, *Poética*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Editorial Alianza, 2007, p. 45.

44 Aristóteles, *Poética*, p. 73.

45 Aristóteles, *Poética*, p. 45.

culo»[46], representando un mundo al revés. En *El príncipe melancólico*, este tipo de 'desfile' se hace para el hijo del rey y es este quien los juzga y los censura.

> Príncipe ¿Que aquesos predicadores
> envían a convertirme?
> ¿Para en mi mal persuadirme
> no hallaron otros mejores?
> ¡Bravos teólogos a fe!
> [*El príncipe melancólico*, p. 313]

En una acotación, se destaca la entrada triunfal de esos dos 'predicadores' bajo la máscara de muertos fingidos: «Salen Rufino y Acacio, amortajados, de una sepultura que habrá artificialmente en el teatro»[47]. En esta pequeña descripción, se hace mención al uso de la tramoya, más específicamente a la utilización del escotillón[48], que va insertado en el piso del escenario cuya función, en esta comedia, es la imitación de una sepultura por donde suben los dos muertos fingidos. Seguramente con el apoyo de esta máquina teatral fue como Lope de Vega ofreció a la escena un aire de misterio, ya que se hace alusión a la venida de los muertos de Ultratumba hacia el mundo de los vivos. En este sentido, el dramaturgo aproxima su comedia a lo maravilloso.

Sobre ello, dice el historiador Jacques Le Goff que «una de las características de lo maravilloso es, desde luego, el hecho de ser producido por fuerzas o por seres sobrenaturales»[49]. Ana María Morales corrobora esta definición cuando dice que lo «maravilloso es aquello que está más allá de una explicación razonable dentro de las leyes de naturaleza. Lo maravilloso se sitúa más allá de lo que puede ser explicado racional-

---

46 Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1995, p. 61.

47 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, p. 313.

48 «El escotillón es una sección de vacío, o trampa cerradiza – por lo que también toma este nombre –, en el suelo del escenario, consistente en un trozo de piso de la escena que puede subirse o bajarse, para dejar lugar a que por él salgan o entren personas o cosas», *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Editorial Castalia, 2002, p. 309.

49 Jacques Le Goff, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Altaya, 1999, p. 13.

mente, más allá de los límites que la razón puede establecerse a sí misma»[50]. Sin embargo, es importante mencionar que tanto Le Goff[51] como Morales[52] advierten que lo maravilloso no siempre puede coincidir con lo que se cree hoy en día como algo que despierta la admiración. A partir de las consideraciones de los dos historiadores parece merecer la pena echar una mirada atenta al contexto sociocultural en el cual la obra de Lope de Vega se encuentra insertada, con el fin de que se puedan sacar algunas consideraciones en lo que se refiere al mundo sobrenatural. En otras palabras, es de fundamental importancia entender cómo la gente de aquellos tiempos pensaba sobre el mundo del más allá de la muerte y así poderlo comparar con lo que dice Lope.

De esta forma, en este artículo, se toma como referencia la obra *Jardín de flores curiosas* (1578), de Antonio de Torquemada, en la que hay un apartado específico sobre fantasmas, visiones y otras cuestiones que despiertan la curiosidad de la gente. Caro Baroja, en sus estudios sobre la propagación de las leyendas en la historia de las mentalidades, lo considera como «un texto muy curioso y de interés folclórico del siglo XVI»[53], de rasgos maravillosos. A lo largo de la obra de Torquemada, el personaje Luis es quien le cuestiona a Antonio sobre qué viene a ser lo sobrenatural.

> Verdaderamente, señor Antonio, yo deseo entender este negocio de estas fantasmas si son ilusiones y engaños del Demonio y se representan en la imaginación y fantasía solamente, o si se veen verdaderamente con los ojos corporales; que, según las diversidades de cuentos que yo he leído y por tan diversas vías, no sé juzgar lo que en esto hay.[54]

---

50 Morales, «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», p. 29.

51 Lo de maravilloso «hay que considerar que si nosotros vemos en ella una categoría del espíritu o de la literatura, la gente culta de la Edad Media y quienes recibían de ella su información y eran formados por ella, veían en tal categoría un universo, lo cual es muy importante, sólo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría» (Le Goff, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», p. 9).

52 Según la autora, la mezcla entre lo cotidiano y lo maravilloso en los textos del Medievo, por ejemplo, «no irrumpe con violencia, sino que aparece con naturalidad» (Morales, «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», p. 30).

53 Julio Caro Baroja, «Localización, personificación y personalización de las leyendas», *Gazeta de Antropología*, 7, 1990, p. 3.

54 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 16, 2012, pp. 704-705.

Frente a la duda de Luis, Antonio le contesta con una larga aclaración, diferenciando 'fantasma' de 'visión', tratándolos como cosas distintas:

> Y digo que este nombre *fantasma* se deriva de *fantasía*, que es en el hombre una virtud que se llama por otro nombre imaginativa; y porque, movida esta virtud, obra de tal manera que hace en sí las cosas fingidas e imaginadas como si las tuviese presentes no siendo así la verdad, decimos también que las cosas que vemos y se desaparecen luego son fantasmas, pareciéndose que nos engañamos y no las vimos, sino que se nos representaron en la fantasía. Pero esto de tal manera se hace, que unas veces verdaderamente las vemos, y otras nos la pone la imaginación o fantasía de tal manera delante de los ojos, que nos engañan y no entendemos si es cosa que habemos visto o imaginado solamente. Y de aquí creo yo que vino llamar a unas, *visiones*, que son las que realmente son vistas, y otras, fantasmas, que son las fantaseadas o representadas en la fantasía.[55]

La definición ofrecida por Antonio de Torquemada coincide exactamente con la que hace Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, en lo referente al término 'fantasma', considerando que lo define como una imaginación falsa que es creada por uno en su propio pensamiento. Las cosas que se imaginan o se perciben:

> suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos, y tienen flaqueza de cabeza. Otras veces suceden por el mucho miedo que la persona tiene, y cualquiera sombra o cuerpo, no distinguiendo lo que es, le parece aquello que él teme y tiene representado en su imaginación […][56].

A diferencia de fantasma, las 'visiones' se consideran en estos tiempos realmente vistas por los ojos, ya que se relacionan intrínsecamente con la acción de ver. Dicho de otro modo, se puede entender, con base en la filosofía aristotélica, como una de las cinco potencias humanas[57]. Sobre

55 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 712.

56 Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, p. 881.

57 Según el filósofo estagirita, los sentidos humanos son cinco: la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto (Aristóteles, *De anima*, ed. Maria Cecília Gomes dos Reis, São Paulo, Editora 34, 2006, p. 103).

este hecho, el *Diccionario de Autoridades* trae un ejemplo que confirma esta discusión: «Allí, pues, los ojos deshonestos y carnales serán atormentados con la 'visión' horrible de los Demonios»[58].

En el *Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemada relata muchísimos casos de fantasmas y visiones, algunas se consideran como verdaderas, otras como inventadas. Los personajes cuentan lo que escucharon acerca de estas historias que circulaban de boca en boca. De entre los muchos cuentos, se pone de relieve uno que es sobre tres estudiantes españoles de Derecho que se fueron a estudiar a Bolonia y allí tuvieron una experiencia maravillosa que causa admiración y espanto a la vez. En esta ciudad italiana, los tres jóvenes se acomodaron, sin necesidad de pagar por ello, en una casa[59] donde ningún boloniense se atrevía a acogerse. Uno de ellos les aclaró:

> sabed, señores, que aquella casa que dice hace más de doce años que está cerrada, sin que ninguno se atreva a vivir en ella; y esto es por unas visiones y fantasmas espantables que allí se han visto y ven muchas veces, de manera que su propio dueño la ha dejado por perdida y no hay persona que se atreva a quedar allí una noche[60].

58 *Diccionario de Autoridades*, en línea.

59 El cuento de Torquemada es muy similar a lo contado por Plinio el Joven en una de sus cartas (Ep. 7, 27), cambiando solo el lugar donde sucede la historia, los personajes y, claro, el modo de contarlo. Sobre el filósofo Atenodoro que tiene una experiencia sobrenatural en una casa abandonada en Atenas, que era muy «espaciosa, pero maldita y apestada», en torno a aparición de una visión de un anciano «extremadamente delgado y pálido, de larga barba, cabello erizado; llevaba grilletes en las piernas, en las manos cadenas, y las sacudía» (trad. Esperanza Torrego Salcedo «Más sobre fantasmas: integración de los relatos en Plinio, epist. 7, 27», en *Philologia, Universitas, Vita. Trabajos en honor de Tomás González Rolán*, ed. Juan Miguel Baños Baños, María Felisa del Barrio Vega, María Teresa Callejas Berdonés y Antonio López Fonseca, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2014, p. 886). Caro Baroja comenta que la transmisión de este cuento del siglo II hacia el siglo XVI se dio a través de lecturas y conversaciones entre la gente que trasmitían los relatos y las leyendas (Caro Baroja, «Localización, personificación y personalización de las leyendas», p. 3). Con relación a lo de Plinio, es importante comentar que, según los estudios sobre los clásicos grecorromanos, se trata de la primera autoridad antigua en componer un relato sobre una 'casa encantada', evidenciando que se trata de un lugar común (Alejandra Guzmán Almagro, «Historias de fantasmas y lugares encantados: pervivencia de un género en los exempla de Petrus Thyraeus», en *Miscellanea Latina*, ed. María Teresa Muñoz García de Iturrospe y Leticia Carrasco Reija, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2015, p. 568).

60 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 714-715.

Los españoles se rieron de todos los que se lo dijeron, pues pensaban que se trataba de alguna burla de los bolonienses, hasta el día en que uno de ellos, cuando ya era medianoche, «oyó un gran estruendo y ruido, que le parecía de muchas cadenas que se meneaban»[61]. Con mucho temor y miedo, fue a ver lo que era y tras buscar el sonido por la casa,

> vio asomar por la puerta de la escalera una visión espantosa y que le hizo respeluzar los cabellos y erizar todo el cuerpo, porque era un cuerpo de un hombre grande que traía sólo los huesos compuestos, sin carne ninguna, como se pinta la Muerte, y por las piernas y alrededor del cuerpo venía atado con aquellas cadenas que traía arrastrando. Y parándose, estuvieron quedos el uno y el otro mirándose un poco; y cobrando el Ayola algún ánimo con ver que aquella visión no se movía, la comenzó a conjurar con las mejores palabras y más sanctas que el miedo le dio lugar, para que le dijese qué era lo que quería o buscaba, y si le había menester para alguna cosa; que como él lo entendiese no faltaría punto de todo lo que fuese en su mano. La visión puso los brazos en cruz, y mostrando agradecerle lo que decía, parecía que se le encomendaba[62].

La visión de este estudiante «fue verdaderamente vista con los ojos, y no representada en la fantasía»[63], considerando que los demás, después de todo lo que les contó a sus compañeros acerca de su experiencia, hallaron la sepultura en la huerta de la casa, en la que estaba un cuerpo con cadenas idénticas a las portadas por la visión. Se trata de algo sorprendente, una vez que tiene relación con un misterio que no se puede comprender. Frente a la experiencia sobrenatural de este estudiante, se podrían levantar muchas justificaciones para ello, considerando que

> unos dirían que había sido obra del Demonio no más de para burlarse con aquellas gentes, formando un cuerpo de aire o de tierra de la misma figura que el cuerpo que estaba sepultado; y a otros les parecería que antes sería algún ángel

61 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 715.

62 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 715.

63 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 716.

> bueno el que haría aquello, para dar causa a que aquel cuerpo, cuya ánima debía de estar en el cielo, no careciese de sepultura sagrada; y en fin, todos darían al parecer suficientes razones. Y cada uno podrá creer lo que le pareciere sin cometer pecado en ello, entendiendo que comoquiera que fuese, por el ángel malo o bueno, fue por la permisión y voluntad de Dios[64].

Según Antonio de Torquemada, la gente se sorprende con los fenómenos sobrenaturales, considerando «que ponen en muy grande admiración, así por ser espantosas como por no poderse entender la causa de ellas»[65]. La investigadora Ana María Morales aclara que, en general, la gran mayoría de los fenómenos despierta en la gente el efecto de maravilla, pues resulta «una explicación de lo inexplicable»[66], es decir, «sin ninguna posibilidad de explicar lo sucedido mediante esas leyes naturales cotidianas»[67]. Esto ya había sido aclarado por Le Goff cuando pone de manifiesto que «lo maravilloso conserva siempre un residuo sobrenatural que nunca podrá explicarse sino por lo sobrenatural»[68].

A partir de este cuento, se puede afirmar que no cabe duda de que se trata de un asunto muy intrigante, tanto es verdad que, a lo largo de *Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemada pone en boca de sus personajes distintas opiniones acerca de la presencia de los muertos en el mundo de los vivos, cuando uno de ellos profiere que:

> por particular voluntad o permisión de Dios muchas ánimas apartadas de los cuerpos se han visto hablar y tratar sus cosas con algunos hombres, así para ser ayudadas en sus necesidades pidiendo que se les hagan algunos sacrificios y devociones para que más presto se acaben las penas en que están purgando sus pecados, como para ayudar y favorecer a los que tienen de ello necesidad[69].

64 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 716-717.

65 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 714.

66 Morales, «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», p. 16.

67 Morales, «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», p. 37.

68 Le Goff, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», p. 12.

69 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 725.

Asimismo, Torquemada se apoya en lo que dice Santo Tomás de Aquino, para afirmar que de hecho la gente cree «que las ánimas de los difuntos pueden aparecer a los vivos»[70]. En las propias palabras del filósofo teologal, se puede pensar en la posibilidad de que

> los muertos se aparezcan a los vivos de una u otra manera, sucede o por una especial providencia divina, que dispone que las almas de los difuntos intervengan en las cosas de los vivos, lo que constituye un milagro de Dios; o porque estas apariciones se realizan por acciones de los ángeles, buenos o malos, aun ignorándolo los muertos, como también los vivos se aparecen sin saberlo a otros vivos mientras duermen, como señala Agustín […][71].

En el caso particular de *El príncipe melancólico*, la representación de lo sobrenatural se hace a través de la puesta en escena de algunos personajes que se visten de amortajados, o sea, vestidos con la mortaja que, en otras palabras, se trata de «la sábana o lienzo en que envuelven a los muertos»[72]. En lo que se refiere a la representación escénica en sentido estricto, el vestuario utilizado por los personajes posee, según las aclaraciones de Evangelina Rodríguez Cuadros, «una poderosa capacidad de significidad socio-histórica y dramática»[73], lo que contribuye a la composición de la esencia dramática de cada uno.

Para producir el efecto de maravilla, los personajes-muertos, que salen de la máquina teatral, es decir, de la tumba improvisada en el suelo, conversan, al estilo de los diálogos lucianescos[74], con el Príncipe

---

70 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 727.

71 Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología*, Tomo I. Parte I, ed. Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 810.

72 Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, p. 1297.

73 Evangelina Rodríguez Cuadros, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Mercedes de los Reyes, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 2-3.

74 El diálogo establecido entre estos muertos fingidos recuerda la obra *Diálogos de los muertos*, en la que Luciano pone en evidencia al lector la conversación entre dioses, filósofos, poetas, pintores, escultores, en fin, las principales autoridades del universo grecorromano, que, tras sobrepasar los límites de la vida, rivalizan entre sí en el Hades.

sobre el comportamiento de los muertos que transitan entre el 'más acá', que se refiere a la vida, y el 'más allá', que corresponde a la muerte, que se conoce como *descensus*[75].

Salen Rufino y Acacio, amortajados, de una sepultura que habrá artificialmente en el teatro.

Acacio ¿Quién es un muerto, decí,
cuya alma en el otro mundo
está y el cuerpo en este mundo
yace?

Príncipe ¿Quién me busca a mí?

Fabio ¡Ay, señor, de miedo muero!
¡Oh, qué terribles visiones!

Príncipe No de aquesto te apasiones.
Yo soy, ¿qué quieres, compañero?

Acacio Pues venímoste a rogar,
si es cosa que puede ser,
que nos dieses de comer.

Príncipe Yo, amigo, os lo quiero dar.
Pero de vos saber quiero:
los muertos que están allá
¿comen?

Acacio Comen como acá;
caso es llano y verdadero.

[*El príncipe melancólico*, pp. 313-314]

Asimismo, se puede interpretar metafóricamente la sepultura como la frontera entre el mundo de los muertos y el de los vivos de entrada al mundo de los difuntos. En otras representaciones literarias, la demarcación entre las fronteras del mundo del 'más acá" y 'el más allá' se suele hacer a través de otros medios, como lo muestra Brioso Sánchez: el «ac-

75 La representación del *descensus* puede darse por «tres vías: la estancia en el otro mundo sensu stricto; la estancia en éste, pero con perspectivas de aquél; la combinación de ambas» (María Pilar Couceiro, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33, 2008, p. 325). En *El príncipe melancólico*, de Lope de Vega, lo que se ve es justamente la mezcla de ambas perspectivas en la composición de la trama.

ceso para quienes no padecen la condición de muertos […], puede estar representando por la entrada de una caverna, una vía fluvial, etc, es decir, una frontera»[76]. En la comedia lopesca, este límite se enmarca explícitamente cuando Fabio se admira de la presencia de algunos muertos que salen de Ultratumba, llevándole a pronunciar muy enfáticamente esta interjección: «¡Oh, qué terribles visiones!». Las palabras del criado ponen en evidencia que las 'visiones' de los muertos se refieren a las que realmente son vistas. De esta forma, se puede observar una correspondencia con lo dicho por Antonio de Torquemada en la miscelánea *Jardín de flores curiosas*.

Otro aspecto que llama la atención es que en el teatro de los siglos XVI y XVII hay otra representación de muertos fingidos en el mundo de los vivos. Es el caso del entremés titulado *Los muertos vivos* (1645), de Luis Quiñones de Benavente. En esta obra, la trama gira alrededor del comportamiento celoso de Cosme (Juan Rana) que no acepta, de ninguna manera, que su hermana se case con Juan Pérez. Con ello, los dos enamorados hacen creer a Cosme que está muerto con el fin de persuadirlo sobre la realización de las bodas. De este modo, Juan Pérez se finge muerto para acercarse a su futuro cuñado, hablándole como si los dos fueran difuntos verdaderos. De entre las escenas, se destaca el diálogo entre los dos 'muertos', delimitando las fronteras entre el 'más acá' y 'el más allá'. Una vez más se encuentra una aproximación a la estructura del *Diálogo de los muertos*, de Luciano de Samósata.

Cosme	Señor muerto estése quedo. Tengamos la muerte en paz, o le pagaré dos muertos.
Juan	Yo en mi sepultura estoy: hablemos de bueno a bueno.
	Echánse los dos y hablan
Cosme	Habremos muy en buena hora. ¿De qué murió caballero?
Juan	De tercianas.

76 Se cita a partir de Pilar Couceiro, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», p. 327.

Cosme Yo de hambre.
Y ¿dónde está?
Juan En el infierno.
Cosme Y ¿quién está allá?
Juan Juan Rana.
Cosme El miente como mal muerto;
(*Riñen*)
que Juan Rana ha sido un santo,
pues sufrió a los mosqueteros.
Vuélvense a echar y siéntese Isabel en medio
Isabel Señores difuntos, paz,
pues me pongo de por medio.
Vuélvanse a sus sepulturas.
Juan Vuelto estoy.
Cosme Y yo estoy vuelto.
[*Los muertos vivos*, vv. 191-206][77]

Como se ve, se trata del mismo recurso dramático utilizado por Lope de Vega, ya que se destaca el carácter cómico de la muerte. Como la obra es sobre de unos muertos ficticios y no de la escenificación fidedigna del mundo del más allá, se puede inferir que es muy probable que el público no se lo tomara en serio, tanto en *El príncipe melancólico* como en *Los muertos vivos*, en el sentido de provocarles miedo la entrada de estos personajes, pues ya estaban advertidos de se trataba de una escena fingida.

En el caso específico de la obra lopesca, hay que notar que la representación de algunos muertos fingidos no le provoca al público temor y asombro, sino todo lo contrario, la caracterización cómica de ellos los incita a la carcajada; sobre todo, cuando se tiene en cuenta, por ejemplo, el comportamiento de Fabio que, a pesar de saber que todo no pasaba de una farsa, se comporta de manera ridícula en una determinada

77 Luis Quiñones de Benavente, *Los muertos vivos. Entremés famoso*, edición digital a partir de *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, en Madrid, por Francisco García, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1645, en línea.

escena, demostrándole a su señor temor ante aquella 'representación sobrenatural': «¡Ay, señor, de miedo muero! / ¡Oh, qué terribles visiones!»[78]. Alonso López Pinciano, en su *Philosophía Antigua Poética*, cita los principales motivos que hacen reír, sobresaliéndose justamente el que trata sobre el comportamiento de un criado ante su propia industria: «¿qué más de reír de ver a un siervo malicioso lleno de temor y miedo que le han de apalear por algún embuste que hizo?»[79].

De todos modos, el comportamiento de Fabio puede perfectamente ejemplificar a aquellos que sienten temor y miedo frente a visiones sobrenaturales. Así lo describe Antonio de Torquemada cuando pone en boca del personaje Luis la siguiente confesión:

> Digo que ha sido pública fama en todo el pueblo que en este jardín se han visto ciertas visiones o fantasmas que han espantado a algunas personas. Y aunque pierda alguna cosa de mi buena reputación no dejaré de confesar que soy tan medroso que antes me aventuraría a matarme con un hombre que me tuviese muy gran ventaja en fuerzas y en armas, que no hallarme solo en algún lugar temeroso y donde pudiese suceder alguna cosa de espanto[80].

En *El príncipe melancólico*, el hijo del rey no solo representa el papel de un muerto, sino que se aprovecha de la situación para decirles a Rufino y Acacio algunos discursos disparatados con el fin de confundirlos. A través de sus disparates, el príncipe consigue hacer la inversión de la situación a su favor, pues, al contrario de lo que esperaban los demás personajes de la trama, es él quien conduce la farsa. Para engañarlos, primeramente se muestra interesado en el tema de la comida y, a continuación, les pregunta qué tipo de alimento se suele comer en el mundo del más allá, llegando al punto de pedirle a su criado que les sirva comida, convirtiendo, de esta manera, la escena en una situación de pura comicidad[81].

---

78 Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, pp. 313-314.

79 Lopéz Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 384.

80 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 703.

81 La relación entre los muertos y la comida se representa cómicamente asimismo en el entremés *Los muertos vivos*, más específicamente en la escena en la que Cosme, bajo la máscara fingida de un difunto, demuestra necesidad de comer un bocadillo:

Príncipe Fabio, haz que aquí nos den
a mí y los muertos honrados,
para comer, dos bocados,
Rufino ¡Oh, qué muerto tan de bien!
[*El príncipe melancólico*, p. 314]

A partir de lo que dice el hijo del rey, los dos muertos fingidos piensan que él se había persuadido por ello y que la farsa había funcionado. Sin embargo, para su sorpresa, el Príncipe hace un discurso metafórico, en el cual les dice conocer la verdad sobre la farsa representada, así como la identidad de los farsantes, acusándolos de traición.

Príncipe Y es que dos criados míos,
con traición se amortajaron
y con mi padre trataron,
fundando sus desvaríos,
en que me harían comer.
[…]
Y supe, por relación,
y por breve despacho,
que el uno es un gran borracho
y el otro es un gran ladrón.
[…]
Y matallos deseo.
[…]
Y del otro mundo vino,
Habrá muy cortico espacio,
que el uno se llama Acacio
y el otro llaman Rufino.
[…]
¡Oh, muerto traidor infame!
¡Falsos muertos, idos luego!
¡Hola, abrasadlos en fuego!
[*El príncipe melancólico*, pp. 316-319]

«Cansado estó de morirme; / comamos para este miedo / un bocadillo, que al fin, / los muertos con pan son menos. / Venga mi ofrenda.» (Quiñones de Benavente, *Los muertos vivos. Entremés famoso*, en línea).

Por medio de la revelación del Príncipe y de su actuación cómica frente a dicha situación, Lope de Vega anula cualquier posibilidad de que su comedia sea interpretada a partir de lo macabro, en que la muerte se representa como algo que despierta miedo y asombro. El propio término 'muerte' se suele comprender, en diversos contextos, «cargado de significados escabrosos, miedos ancestrales y aprensiones heredadas»[82]. Este tipo de visión se hace muy presente, por ejemplo, en las obras de Francisco de Quevedo, como es el caso de *El sueño de las calaveras*, en la que la muerte y los muertos se representan a partir de una visión de desengaño:

> Halló el son obediencia en los mármoles y oídos en los muertos, y así, al punto comenzó a moverse toda la tierra y a dar licencia a los huesos que anduviesen unos en busca de otros. Y pasando tiempo, aunque fue breve, vi los que habían sido soldados y capitanes levantarse de los sepulcros con ira, juzgándola por seña de guerra; a los avarientos, con ansias y congojas, recelando algún rebato, y los dados a vanidad y gula, con ser áspero el son, lo tuvieron por cosa de sarao o caza. […] algunas almas huían, unas con asco y otras con miedo, de sus antiguos cuerpos: a cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo. Y diome risa ver la diversidad de figuras, y admiróme la Providencia en que, estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrozando cabezas y que vi a un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya, por descartarse della[83].

Como se puede observar, los muertos de Quevedo regresan del mundo del más allá de la muerte afectados por los pecados capitales, como la ira, la gula y la avaricia. Asimismo, el autor los representa cargados con los afectos humanos de dolor y desesperación ante sus propias condiciones espirituales. Además, en este fragmento, se representa explícitamente la condición física de los huesos que, como bien

82 Couceiro, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», p. 318.

83 Francisco de Quevedo, *El sueño de las calaveras*, en *Los sueños*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 21.

se sabe, se trata de una de las «representaciones icónicas de la Muerte»[84]. Dicha representación se hace de manera muy negativa, como forma de poner en evidencia los cuerpos en proceso de putrefacción en los cementerios.

Frente a la visión quevediana de la muerte, hay que enmarcar que todo lo contrario sucede en *El príncipe melancólico*, cuando se considera que la anulación del carácter macabro de la muerte se confirma en muchas escenas de la obra. Una de ellas se acerca mucho al género entremesil, cuando el Príncipe, bajo la máscara de loco fingido, ataca a Rufino y Acacio con muchos golpes, y ellos se admiran de la actitud disparatada y burlesca del hijo del rey.

Rufino	(¡Oh, qué palo me acertó!)
Acacio	(¡Las espaldas me ha quebrado!)
Rufino	(¡Un brazo desconcertado he sacado, Acacio, yo!)
Acacio	(¡Vuelve, Rufino, la losa!)
Príncipe	¡Hola, venid a embarrar aquéstos, quehan de pasar muerte terrible y rabiosa!
Rufino	(¡Que nos embarran, Acacio! Démonos en salir prisa. Salgámonos de esta pieza. no nos cojan en palacio.)
Acacio	(¡De la tardanza me quejo. Acaba ya, los pies mueve!)
Rufino	(¡Oh, Belcebú se lo lleve la mortaja y barboquejo!)

[*El príncipe melancólico*, p. 520]

La comicidad de la escena está garantizada a través de la pantomima, es decir, por medio de la gesticulación y de los movimientos corporales de estos personajes/actores, incitando a la risa al público, pues seguramente es muy divertido ver la representación de «las persecuciones de

84 Couceiro, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», p. 335.

los personajes por el escenario»[85], aproximándose al teatro italiano de la *Commedia dell'arte*.

Es importante tener en cuenta que no es solo el público el que se divierte con la situación, sino el propio Príncipe, que se contenta con la reacción de los criados, diciéndole a Fabio el resultado de su actuación:

Fabio	¿Cómo te fue con los muertos?
Príncipe	Van de aquí atemorizados y muy bien apaleados y casi del todo muertos. Que en pláticas se pusieron, y como atento escuchaba, que yo en el infierno estaba a dos por tres me dijeron. Y no pudiendo sufrillo, los cargué de muchos palos.

[*El príncipe melancólico*, p. 320]

Este resultado cómico se debe al hecho de que Lope de Vega manipula en su comedia el tópico del 'engañador engañado', considerando que el Príncipe engaña a los que habían pensado estar engañándolo. Dicho de otro modo, con base en la preceptiva de Pinciano, el Príncipe se apoya en una risa pasiva, justamente «cuando la risa se convierte en burla del que pretende que otro sea el reído y burlado»[86]. Como resultado de las manipulaciones del hijo del rey, el público se divierte con la triste situación de Rufino y Acacio.

A modo de conclusión, se puede decir que, a partir de la actuación de sus muertos fingidos, Lope de Vega juega dramáticamente con los límites de lo real y de lo imaginario, permitiéndole componer una serie de engaños e ilusiones, que son recursos muy particulares del universo teatral, pues sin ellos no sería posible que el espectador de entonces se admirara con la trama desarrollada en las tablas de los corrales de comedias españoles. De esta manera, al introducir referencias del mundo del más allá, el dramaturgo, de hecho, acerca su comedia al mundo de la fantasía,

85 María José Casado Santos, «La comedia burlesca y su puesta en escena», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013, p. 91.

86 Lopéz Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 411.

transformándola en un medio de gran entretenimiento. Esto solo es posible cuanto se tiene en cuenta, a partir de lo que dice Jacques Le Goff, que «lo maravilloso compensa la trivialidad y regularidad cotidianas»[87]. Es justamente lo que sucede en *El príncipe melancólico*, de Lope de Vega, considerando que, a través de la puesta en escena de Ultratumba en esta comedia, uno se admira de la ingeniosidad poética del dramaturgo y, a la vez, se maravilla de la actuación de estos muertos fingidos.

Bibliografía

Albarracín teulón, Agustín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

Aquino, Santo Tomás de, *Suma de teología Tomo I. Parte I*, ed. Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

Aristóteles, *De anima*, ed. Maria Cecília Gomes dos Reis, São Paulo, Editora 34, 2006.

— *Poética*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Editorial Alianza, 2007.

— *Ética a Nicómaco*, ed. José Luis Calvo Martínez, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

artelope: Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, ed. Joan Oleza Simó, Universidad de Valencia, disponible en ‹http://artelope.uv.es/baseArteLope.html›.

Atienza, *¡Cata el loco! Locura, melancolía y teatro*, Tesis doctoral, Princeton University, 2000.

Caro Baroja, Julio, «Localización, personificación y personalización de las leyendas», *Gazeta de Antropología*, 7, 1990, pp. 1-6, disponible en ‹http://www.ugr.es/~pwlac/G07_01Julio_Caro_Baroja.html› (01/10/2015).

Casado Santos, María José, «La comedia burlesca y su puesta en escena», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 87-102.

87 Le Goff, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», p. 14.

Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 1994.

Couceiro, María Pilar, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33, 2008, pp. 317-386.

Covarrubias horozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Real Academia Española, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.

Diccionario de Ciencias Médicas por una sociedad de los más célebres profesores de Europa trad. al castellano por vario facultativos de esta corte, Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, tomo XXII, 1824.

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, ed. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002.

Cicerón, *El orador*, ed. Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

Diccionario de Autoridades (1726-1739), ed. Instituto de Investigación Rafael Lapesa, Madrid, Real Academia Española, en ‹http://web.frl.es/DA.html›.

Guzmán Almagro, Alejandra, «Historias de fantasmas y lugares encantados: pervivencia de un género en los *exempla* de Petrus Thyraeus», en *Miscellanea Latina*, ed. María Teresa Muñoz García de Iturrospe y Leticia Carrasco Reija, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2015, pp. 565-569.

Hipócrates, *Aforismos y pronósticos*, ed. Antonio Zozaya, Madrid, Tercer Millar, 1904.

Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1995.

Le Goff, Jacques, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Altaya, 1999, pp. 9-24.

Lida de Malkiel, María Rosa, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 371-449.

López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1998.

Mexía, Pedro, *Silvia de Varia Lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Editorial Castalia, 2003.

Montesinos, José F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951, pp. 13-70.

Morales, Ana María, «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», en *Las fronteras de lo fantástico*, ed. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 15-41.

Morley, Griswold s. y Courtney Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Nieremberg, Juan Eusebio, *De las Maravillas*, en *Curiosa y Oculta Filosofía. Primera y Segunda parte de las Maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, Alcalá de Henares, Imprenta de María Fernández, 1639.

Pigeaud, Jackie, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine*. *La manie*, Paris, Société d'édition 'Les Belles Lettres', 1987.

Quevedo, Francisco de, *El sueño de las calaveras*, en *Los sueños*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 19-45.

Quiñones de Benavente, Luis, *Los muertos vivos. Entremés famoso*, edición digital a partir de *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos, en Madrid*, por Francisco García, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [1645], fols. 225v-233r, en ‹http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-muertos-vivos-entremes-famoso—0/› (10/03/2015).

Rodríguez Cuadros, Evangelina, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Mercedes de los Reyes, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 1-28, en ‹http://parnaseo2.uv.es/blogtheatrica/wpNcontent/uploads/2013/11/CLN29.pdf› (17/04/2014).

Samósata, Luciano de, *Diálogo de los muertos, Obras II*, ed. José Alsina, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

Teixeira de Souza, Ana Aparecida, «Cuentecillos de locos en la comedia *El mármol de Felisardo* de Lope de Vega», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional 'Siglo*

de Oro', ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 1137-1144.

Torrego Salcedo, Esperanza, «Más sobre fantasmas: integración de los relatos en Plinio, *epist. 7, 27*», en *Philologia, Universitas, Vita. Trabajos en honor de Tomás González Rolán*, ed. Juan Miguel Baños Baños, María Felisa del Barrio Vega, María Teresa Callejas Berdonés y Antonio López Fonseca, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2014, pp. 879-888.

Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 16, 2012, pp. 605-834.

Vega Carpio, Félix Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Editorial Castalia, 1973.

— *El príncipe melancólico*, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, Tomo III*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993, pp. 271-365.

— *El mármol de Felisardo*, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, Tomo IV*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993, pp. 501-600.

— *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas

Alba Urban Baños
Investigadora
alba.urban.ub@gmail.com

María de Zayas publicó dos colecciones de novelas cortas: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Parte segunda del sarao, y entretenimiento honesto* (1647) –esta última titulada *Desengaños amorosos* por posteriores editores–, con las que alcanzó un gran éxito en su época, ya que, como aseguró González de Amezúa, «con excepción de Cervantes, Alemán y de Quevedo, no hubo acaso ningún otro autor de libros de pasatiempo cuyas obras lograsen tantas ediciones como ella»[1].

Las dos obras están estructuradas según el modelo boccacciano –frecuentemente utilizado en la época– del *Decamerón*; pues se trata de la creación de una historia-marco, en la que sus personajes se reúnen para, a su vez, relatar diferentes historias. En *Novelas amorosas y ejemplares*, el motivo de la reunión es la celebración de un sarao navideño

1 Agustín González de Amezúa (ed.), «Introducción» a *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, Real Academia Española, 1948, p. XXXI. A lo largo del siglo XVII, las *Novelas amorosas y ejemplares* fueron reeditadas en dos ocasiones durante el año 1638, ambas en Zaragoza, apareciendo con el añadido «De nuevo corretas y enmendadas por su misma autora», y una tercera reedición barcelonesa, fechada en 1646. Asimismo, en *Desengaños*, doña María nos dice que «la primera parte de este sarao […] ha gozado de tres impresiones» (María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1998, p. 258. Citaré siempre por esta edición). Respecto a su segunda colección de novelas, esta se publicó por primera vez en Zaragoza, en 1647, bajo el nombre de *Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto*, la cual se reeditó en 1649 en Barcelona. Las dos partes aparecieron juntas en 1659 en Madrid, se reimprimen durante el mismo año y, por tercera vez, en 1664, también en Madrid. Véanse Julián Olivares (ed.), «Introducción» a *Novelas amorosas y ejemplares,* Madrid, Cátedra, 2000, pp. 113-130 y Alicia Yllera (ed.), «Introducción» a *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 70-73.

en honor a Lisis, que se halla con fiebres cuartanas. Durante el festejo, cada dama y caballero relata un supuesto suceso real, conformándose, así, un total de diez novelas. En *Desengaños amorosos*, los mismos personajes celebrarán un nuevo sarao, esta vez a propósito de las carnestolendas y de la futura boda de Lisis con don Diego, pero ahora solo las damas serán las encargadas de narrar supuestas historias verídicas, todas con el fin de desengañar a las mujeres y advertirlas sobre «los malos pagos que dan» los hombres en cuestiones de amor, de lo que resulta, otra vez, un total de diez relatos o «desengaños».

Así pues, ambos libros están formados por «novelas de tesis»[2]; es decir, por narraciones que parten de una idea preconcebida, cuyo propósito, asimismo, es moralizador. En esto, Zayas vuelve a tomar el modelo boccacciano y no el de las *Novelas ejemplares* de su compatriota Cervantes, puesto que este último –además de presentarlas de forma autónoma, sin un marco narrativo que las unifique– no las somete a ninguna idea, ya que en ellas prima la historia en sí y no una intencionalidad o ejemplaridad concreta[3].

Sin embargo, como ha venido observando buena parte de la crítica, se produce un cambio en el tono entre una y otra obra. En la primera, los temas de las novelas o «maravillas» son mucho más variados y «la búsqueda tras el amor parece ser una especie de escarceo a modo de juego, para cuya consecución hay que sortear numerosos obstáculos»[4], sin que, por ello, salgan malparados todos los protagonistas. Mientras que en *Desengaños amorosos y ejemplares* encontramos que el propósito ejemplarizante queda –con notable diferencia– mucho más marcado, ya que, desde un primer momento, se nos dice que «fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)»[5], objetivo

2 Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés (ed.), «Introducción» a *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 61.

3 Rosa Navarro Durán, «María de Zayas, una novelista transgresora». Conferencia realizada el 8 de noviembre de 2004 (19:15 h.-21:25 h.) para «Amics de la UNESCO» en C/ Mallorca, 207, entresuelo, Barcelona.

4 Mª Isabel Barbeito Carneiro, *Escritoras madrileñas del Siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986, vol. II, p. 844.

5 Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 118. «Al igual que en los *Desengaños*, algunos hombres de las *Novelas* son descritos como peligrosos en sus relaciones con las mujeres.

común de todos los relatos, intención que Zayas se encarga de ir recordando a lo largo del *sarao* a través de las continuas críticas hacia el mal concepto que tienen los hombres de las mujeres y la constante reivindicación de una educación igualitaria para ambos sexos. Y, precisamente, este tono «protofeminista» de las novelas es el aspecto que mayor interés ha suscitado entre la crítica durante las últimas décadas[6]. Ahora bien, a pesar de que el atractivo de dicha cuestión es innegable, hay otras muchas no menos interesantes y que no han recibido la misma atención. Una de ellas es el tratamiento de lo sobrenatural en la narrativa zayesca, aspecto en el que me centraré a continuación.

1. El realismo en las novelas de María de Zayas

Una de las características de las novelas de Zayas es su realismo; es decir, por realismo me refiero al hecho de que las historias están situadas en ciudades conocidas, se inscriben en un tiempo contemporáneo al de los lectores –pues en ellas se mencionan personajes y hechos históricos recientes–, se representan costumbres de la época y se describen de forma minuciosa objetos, vestidos, joyas… Precisamente, es por todo esto que algunos especialistas han llegado a denominar a Zayas «novelista de costumbres»[7], o han dicho que sus novelas son «realistas», sin atender a que caían en el anacronismo y que esta no es una característica exclusiva de la narrativa de Zayas, pues es común al género de la novela breve en

---

Al insertar tales caracterizaciones y escenas en los "relatos amorosos" Zayas planta las semillas que darán lugar a las críticas sobre los hombres y la sociedad que constituyen la fuerza directriz del segundo volumen» (Lisa Vollendorf, «"Te causará admiración": el feminismo moderno de María de Zayas», en *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, ed. Lisa Vollendorf, Barcelona, Icaria, 2005, p. 112). De los diez relatos que conforman *Desengaños amorosos y ejemplares,* solo cuatro protagonistas sobreviven a la brutal violencia del hombre: Isabel (*desengaño I*), doña Inés (*desengaño V*), Beatriz (*desengaño IX*) y Florentina (*desengaño X*). No obstante, sus vidas ya no serán las mismas, pues, tras los abusos y maltratos, estas pocas supervivientes intentarán huir del mundo, no quedándoles otra salida que refugiarse en un convento.

6 A partir de los años ochenta y noventa proliferan los trabajos dedicados al feminismo de María de Zayas. Véase Vollendorf, «"Te causará admiración"…», p. 110.

7 Véanse, por ejemplo, Irma. V. Vasileski, *María de Zayas y Sotomayor. Su época y su obra*, Madrid, Ediciones Plaza Mayor, 1973, p. 117 y María Victoria de Lara, «De escritoras españolas-II María de Zayas y Sotomayor», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. IX, nº. 33, 1932, p. 31.

oposición a otra clase de narrativa, como la novela de caballerías o la novela bizantina[8].

El realismo de estas novelas ha sido un tema sumamente subrayado y estudiado por la crítica a causa del gran esfuerzo y la enorme insistencia de la autora por hacer que sus relatos parecieran tomados de la realidad; es decir, por la típica preocupación de la verosimilitud y veracidad que la llevan, por ejemplo, a explicar cómo llegaron a oídos de los personajes los hechos que cada uno relata, así como a ocultar los nombres de los protagonistas, argumentando que se trataba de personas conocidas. Es tal el énfasis de Zayas en este aspecto que, incluso, ha hecho que algunos especialistas, como Amezúa, creyesen que los relatos fueron extraídos de la misma realidad[9].

Por otra parte, respecto al tema del realismo en la narrativa aurisecular –ya no solo en la narrativa zayesca– debemos tener presente que «no es la realidad lo que interesa a los autores, salvo pequeños detalles que permiten acercar la obra al lector y favorecer su identificación con la aventura vivida por los personajes»[10], lo que verdaderamente interesa es provocar admiración con sus obras, una admiración que, en el caso de doña María, siempre posee el fin último de ejemplificar, advertir y moralizar[11]. Y, justamente, de esta intención de crear asombro procede la presencia de lo

8 Yllera, «Introducción», p. 30. De ahí que Antonio González Amezúa, en 1929, le diera el nombre de «novela cortesana» a aquella novelística breve que «tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata» (Antonio González de Amezúa, «Formación y elementos de la novela cortesana», *Opúsculos históricos*, 1929, p. 196. Cita extraída de Rodríguez y Haro, «Introducción» p. 16).

9 Véase González de Amezúa, «Introducción», p. XXVI. No obstante, esta preocupación por la verosimilitud es mucho más manifiesta en la obra de Mariana de Carvajal, pues sus descripciones son más detallistas, llegando, por ejemplo, a ofrecernos un vivo retrato de los diferentes platos que prepara uno de los personajes de sus *Navidades en Madrid* (1668). Como afirman Rodríguez y Haro, a través de sus relatos: «Asistimos, a nuestro modo de ver, en miniatura, a un verdadero festín barroco de los sentidos» (Rodríguez y Haro, «Introducción» p. 99).

10 Yllera, «Introducción», p. 41.

11 «Las dos emociones que parecen influir con mayor intensidad en la mentalidad humana son la atracción hacia lo desconocido y el temor que provoca el tema de lo oculto […] Zayas se vale de las tramas sobrenaturales para mostrar ejemplos claros y contundentes sobre las consecuencias negativas y violentas que trae la práctica sistemática del código del honor, sobre todo para la mujer» (Ingrid E. Matos-nin, *Las novelas de María de Zayas (1590-1650). Lo sobrenatural y lo oculto en la literatura femenina española del Siglo XVII*, Lewinston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2010, p. 6).

maravilloso en sus novelas[12], a pesar de que, en ocasiones, las situaciones fantásticas puede parecer que van en contra del ya mencionado realismo, pues nos encontramos con hechiceras, demonios, espectros, sueños premonitorios… Sin embargo, estos elementos sobrenaturales debemos entenderlos como parte de la realidad y de la cultura de la época, y no considerarlos como meras contradicciones respecto a la intención verista de la autora, pues, tal y como asegura Alicia Yllera:

> No era increíble para los contemporáneos la posibilidad de pactos con el demonio, frecuentes en la literatura moralizante medieval, sobre todo en los milagros marianos. La literatura de la época presentaba casos análogos, como *El esclavo del demonio* (1612) de Mira de Amescua. […] Tampoco era extraña la creencia en agüeros. […] En unos casos los hechos de magia son presentados como supercherías, en otros se explican apelando a que Dios permite la participación diabólica. Tal parece ser la posición íntima de la autora, acorde con la ortodoxia de su época, pero en ocasiones acepta, sin grandes explicaciones, la existencia de poderes mágicos, sin duda porque el relato así lo requería[13].

A grandes rasgos, la anterior afirmación de Alicia Yllera explica el posicionamiento de la ecritora a la hora de insertar los hechos sobrenaturales en sus relatos, «acorde con la ortodoxia de su época», dice; pero ¿cuáles eran las creencias admitidas como verdaderas y cuáles aquellas que eran tachadas de meras supersticiones por parte de la Iglesia? Y, en cuanto a los hechos que, a primera vista, no estarían aceptados por parte de la doctrina cristiana, ¿realmente son tratados como verdad

12 Al respecto, nos parece inapropiado afirmar que los motivos sobrenaturales, junto con la pasión de ciertas escenas, hacen de Zayas una auténtica romántica, tal y como ha hecho buena parte de la crítica. Véanse al respecto las opiniones de Ángel Valbuena Prat, «Prólogo» a *María de Zayas. Aventurarse Perdiendo/ Estragos que causa el vicio*, Barcelona, Editorial Apolo, 1940, p. 11; González de Amezúa, «Introducción» p. XXVII; Eduardo Rincón (ed.), «Prólogo» a *María de Zayas y Sotomayor: Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 11-12; Vasileski, *María de Zayas…*, pp. 134-138, entre otros. Pues, además de ser un nuevo término extemporáneo, recordemos «lo que el Romanticismo, en virtud de las llamadas constantes históricas, tiene de barroco» (María martínez del portal (ed.), «Estudio preliminar» a *María de Zayas. Novelas completas*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1973, p. 21).

13 Yllera, «Introducción», p. 39.

porque Zayas consideraba que «el relato así lo requería» –aunque con ello rompiera el principio de verosimilitud que, machaconamente, no deja de recordar en cada uno de sus relatos–, o hay algo más?

Tiempo tendremos para abordar estas cuestiones. Antes, sin embargo, parece inexcusable realizar una clasificación de los elementos y situaciones sobrenaturales que emplea María de Zayas en sus novelas.

2. La realidad literaturizada: creencias esotéricas del siglo XVII y su traslación a las novelas de Zayas

De las veinte novelas que conforma toda la producción narrativa de Zayas, en diez hallamos algún recurso relacionado con lo maravilloso o sobrenatural, cinco correspondientes a *Novelas amorosas y ejemplares,* y las otras cinco a *Desengaños amorosos*. Estas son:

> *Novelas amorosas y ejemplares*: *El castigo de la miseria, La fuerza del amor, El desengaño amando y premio de la virtud, El imposible vencido* y *El jardín engañoso*.
>
> *Desengaños amorosos*[14]: *El verdugo de su esposa, La inocencia castigada, El traidor contra su sangre, La perseguida triunfante* y *Estragos que causa el vicio*.

De una forma bastante amplia, podemos realizar una primera clasificación de estos diez relatos según el fenómeno sobrenatural que aparece en ellos. De este modo, podemos establecer tres grandes grupos temáticos:

1. Hechicerías: *El castigo de la miseria, La fuerza del amor, El desengaño amando y premio de la virtud* y *La inocencia castigada.*
2. Apariciones fantasmales y cadáveres resucitados: *El desengaño amando y premio de la virtud, El imposible vencido, El verdugo de su esposa, El traidor contra su sangre* y *Estragos que causa el vicio*.
3. Pactos con el demonio: *El jardín engañoso* y *La perseguida triunfante*.

---

14 Los títulos de los relatos que conforman los *Desengaños amorosos* no corresponden a la autora, a excepción de la primera, *La escava de su amante*, epígrafe que aparece en todas las ediciones. En las demás, el título aparece a partir de la edición de Barcelona, Pablo Campins, 173. Yllera, «Introducción», p. 74.

2.1. Hechicerías

Como ya he apuntado, si bien en las dos colecciones de novelas todos los relatos son presentados como hechos auténticos, recurso con el que Zayas incrementa la intención moralizadora de sus obras, en *Desengaños amorosos* aún queda más subrayado al especificar desde el inicio, y repetir continuamente, que cada una de las historias que las damas debían contar durante la celebración del sarao «fuesen casos verdaderos» (p. 118). Ahora bien, respecto a los hechos sobrenaturales que inserta en sus novelas, no todos son presentados como verdaderos. La autora incluye en sus *Novelas amorosas* dos relatos en los que trata desde diferentes perspectivas –cómica y seria– la falsedad de ciertas prácticas esotéricas. Se trata de *El castigo de la miseria* y *La fuerza del amor*. En el primero, se escenificará una falsa invocación demoníaca con el propósito de burlarse del protagonista; mientras que, en el segundo, se tachará directamente de «superstición» a las falsas hechiceras que realizan rituales de amarre –*philocaptio*–, actividades fraudulentas que solo pueden conllevar penalidades a quienes intentan ponerlos en práctica, como le ocurre a la protagonista del relato.

Por otra parte, presentará a una verdadera bruja –Lucrecia– en *El desengaño amando y premio de la virtud*, cuyos portentosos poderes se contrapondrán a los de un estudiante alcalaíno, quien cree dominar la voluntad de demonios y espíritus, sin saber que es Dios quien los controla. Y, en *La inocencia castigada* de *Desengaños amorosos*, se retomará la magia ejercida por un verdadero hechicero –en este caso un moro–, cuyas prácticas se asemejarán a las de la bruja Lucrecia.

El castigo de la miseria

El protagonista de este relato es don Marcos, un hidalgo pobre de Navarra[15], que se caracteriza por su avaricia extrema y su ingenuidad.

15 Nótese que, curiosamente, la historia de *El castigo de la miseria* se sitúa en Navarra, lugar en el que se produjo el proceso inquisitorial más famoso de toda España, el de las brujas de Zugarramurdi (1610). Durante la investigación posterior que se llevó a cabo, el inquisidor Alonso de Salazar y Frías, «después de recorrer los pueblos del norte de Navarra deduce que se trata de credulidad popular y de mentira estereotipada». Además, parece ser que este proceso marcó un antes y un después en la historia de la Inquisición española, pues, a partir de entonces, el Santo Oficio puso sus miras en perseguir y exterminar a moriscos y judaizantes, dejando a un lado las acusaciones

Cercano al bobo de los pasos de Lope de Rueda[16], don Marcos acabará convirtiéndose en la víctima de diferentes personajes, que lo engañarán para hacerse con su fortuna; de ahí el título de la historia, pues cada una de las burlas representará para el protagonista un castigo por su actitud miserable.

En este caso, la burla que nos interesa es la que llevan a cabo la criada Marcela y su amante cuando don Marcos le pregunta a esta por el paradero de su esposa, que ha huido de su casa con todas sus pertenencias. En este momento, la pícara Marcela le dirá al hidalgo que su amante «sabe conjurar demonios y hace otras admirables cosas»[17], con lo que podrá conocer dónde se encuentra su mujer. Don Marcos y el amigo de la criada se citan y acuerdan que, pasados ocho días, y tras cobrar ciento cincuenta reales, el fingido «astrólogo» haría que un demonio le dijese lo que deseaba saber.

Este «astrólogo», «encantador» o «astuto mágico» –como la narradora se refiere a él en diferentes ocasiones–[18], durante el plazo acordado

---

de brujería. Véase Yvette Cardaillac-Hermosilla, «La magia en las novelas de María de Zayas», en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, ed. Monika Bosse, Barbara Potthast y Andrés Stoll, Kassel, Reichenberger, 1999, vol. I, pp. 351-352. ¿Pudo ser que María de Zayas tuviera presente la resolución de Alonso de Salazar a la hora de componer su relato, de ahí que situara la acción de un falso hechicero en Navarra?

16 Además de las dos características señaladas, don Marcos también se convierte en un marido cornudo, peculiaridad que posee el bobo o simple ruedesco (recordemos al protagonista del paso *Cornudo y contento*). De esta figura parte Cervantes para una de sus novelas, *El celoso extremeño*, así como para uno de sus entremeses, *El viejo celoso*. No obstante, el autor del *Quijote*, en ambos casos, toma los celos como la característica moral ridiculizada, mientras que en la novela de Zayas es la avaricia el principal defecto del protagonista.

17 María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares,* ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, p. 284. Citaré siempre por esta edición.

18 Antonio de Torquemada, en su *Jardín de flores curiosas*, diferencia entre «hechiceros» y «encantadores»: «Encantadores llamamos a los que pública y descubiertamente tienen tratos y conciertos con los demonios, y así, obran cosas que en la apariencia son muy maravillosas, porque entrando en cercos les hacen parecer y hablar, y consultan a los mesmos demonios y aprovéchanse de su favor y ayuda en todas sus obras, y los mesmos demonios las hacen por ellos. Y hechiceros se dicen aquellos que, aunque no dejan de tener familiaridad y conversación con el Demonio, es de tal manera que ellos mesmos apenas entienden el engaño que reciben; porque se aprovechan de algunos signos y caracteres y otras supersticiones en que tácitamente invocan nombres de demonios y se aprovechan de su ayuda; y para que con mayor disimulación el Demonio los tenga en su bando, aprovéchanse juntamente de algunas propiedades de yerbas y

de ocho días, adiestrará a un gato para que al liberarlo se dirigiera rápidamente hacia una ventana en concreto[19]. Al llegar el día y la hora convenida, el encantador pondrá en práctica sus habilidades interpretativas, que no mágicas, en el escenario idóneo que él mismo se encarga de recrear –así, este fingido mago actuará de forma similar al estudiante de *La cueva de Salamanca* de Cervantes–[20]: primero citará a don Marcos a las once de la noche –la noche, tradicionalmente, se asocia al mal y a la práctica de la magia negra–; después, hará entrar al miserable en una habitación donde: «no había más luz que la que podía dar una lamparilla que estaba a un lado» (p. 285), con lo que el fingido astrólogo no solo consigue dotar a la situación de un halo misterioso, sino que la falta de luz y, por tanto, de visibilidad, tendrán una función práctica en su engaño. Asimismo, sitúa en un lugar bien calculado a don Marcos: «en una silla debajo de la ventana» (p. 285), mientras ya tenía apercibidos los efectos especiales que iba a utilizar en su representación: «dentro de la despensilla todo lleno de cohetes, y con él un mozo avisado de darle a su tiempo fuego y soltarle [al gato] a cierta seña que entre los dos estaba puesta» (p. 285).

De este modo, este engaño con tramoya parece inspirarse en otro ideado por Miguel de Cervantes para la segunda parte de *El Quijote*. Me refiero al famoso episodio de Clavileño, en el que, entre otros efectos

---

raíces, y de piedras y otras cosas que tienen virtudes ocultas, y así, va mezclando lo uno con lo otro, que son la mágica natural con la del Demonio» (Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, nº 16, 2012, p. 732). Según esto, Zayas parece conocer bien la diferencia entre uno y otro caso, pues siempre se refiere al engañador con los términos «encantador», «astrólogo» o «mágico», en ningún caso lo llamará «hechicero».

19 «Tomó un gato y encerrándolo en un aposentillo, al modo de despensa, correspondiente a una sala pequeña, la cual no tenía más ventanas que una del tamaño de un pliego de papel, alto cuanto un estado de hombre, en la cual puso una red de cordel que fuese fuerte; y entrábase donde tenía el gato y castigábalo con un azote, teniendo cerrada una gatera que hizo en la puerta; y cuando le tenía bravo destapaba la gatera, y salía el gato corriendo y saltaba a la ventana, donde cogido en la red le volvían a su lugar. Hizo esto tantas veces que ya sin castigarle, en abriéndose, iba derecho a la ventana. Hecho esto avisó al miserable para que aquella noche, en dando las once, le enseñaría lo que deseaba» (p. 285).

20 Eugenio Asensio define al estudiante cervantino del siguiente modo: «personaje tracista con ínfulas de nigromante encarna el embaucador, personaje doblemente teatral que instala una ficción interior dentro de la ficción central», definición que bien podíamos emplear para el encantador ideado por Zayas (Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1993, p. 22).

especiales, también se emplean cohetes para dar fin a la burla y aumentar la comicidad del engaño con el resultado final: Quijote y Sancho «medio chamuscados» y «tendidos por el suelo»[21]. Y es que exactamente igual acabará don Marcos, como veremos más adelante.

En la novela de Zayas, tras la escenografía vendrá el vestuario, la utilería y la puesta en escena:

> Y luego el astuto mágico se vistió una ropa de bocací negro y una montera de lo mismo, y tomando un libro de unas letras góticas en la mano, algo viejo el pergamino para dar más crédito a la burla, hizo un cerco en el suelo y se metió dentro con una varilla en las manos, y empezó a leer entre dientes murmurando en tono melancólico y grave, y de cuando en cuando pronunciaba algunos nombres extravagantes y exquisitos que jamás habían llegado a los oídos de don Marcos. [pp. 285-286]

Zayas parece describirnos el frontispicio de la primera edición de *La trágica historia del doctor Fausto* de Christopher Marlowe (1604, fig.1), y es que los elementos descritos tanto en una y otra obra pertenecen a una larga tradición de creencias populares sobre las invocaciones demoníacas.

Ahora, fijémonos detenidamente en toda la parafernalia que necesita el fingido encantador para hacerle creer al simple hidalgo que estaba conjurando al demonio: la indumentaria, que le confiere un aspecto enigmático, de bocací negro[22] –de nuevo, la oscuridad se asocia a las artes mágicas–, la varita de poder, el círculo protector, el supuesto gri-

---

21 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1998, p. 862.

22 Según el *Diccionario de Autoridades,* bocací es 'Tela de lino de varios colores, especialmente negro, encarnado, o verde, que parece está engomado por lo tieso. Es más gordo y basto que la holandilla'. En el capítulo 34 de la segunda parte de *El Quijote*, se nos describe una escena, también supuestamente sobrenatural, en la que se mencionan los mismos ropajes y tela: «encima del carro venía hecho un asiento alto, sobre el cual venía sentado un venerable viejo con una barba más blanca que la mesma nieve, y tan luenga, que le pasaba de la cintura; su vestidura era una ropa larga de negro bocací, que por venir el carro lleno de infinitas luces se podía bien divisar y discernir todo lo que en él venía. Guiábanle dos feos demonios vestidos del mesmo bocací, con tan feos rostros, que Sancho, habiéndolos visto una vez, cerró los ojos por no verlos otra» (Cervantes, *Don Quijote*, p. 822).

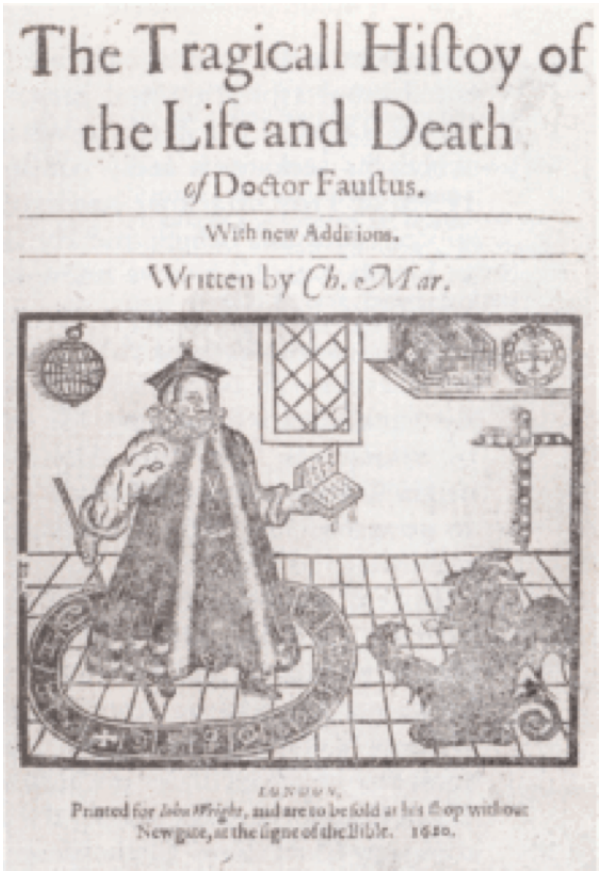

Figura 1. Christopher Marlowe, *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1604.

morio –que después sabremos que se trata del *Amadís de Gaula*, «que por lo viejo y letras antiguas había pasado por libro de encantos» (p. 288)–. Todo está milimetrado para que don Marcos caiga en el engaño, y más cuando el falso encantador comience a pronunciar las palabras para invocar al demonio: «Sal de aquí, demonio Calquimorro, pues eres tú el que tienes cuidado de seguir a los caminantes, y les sabes sus designios y guaridas» (p. 286).

Dejando a un lado la comicidad que aporta a la escena el nombre absurdo de Calquimorro, el hecho de pronunciar el nombre de un determinado demonio, con unos poderes específicos –en este caso el controlar a los viajeros–, se corresponde con la creencia admitida por la

Iglesia y extendida desde la Edad Media hasta nuestros días de la variedad de entes demoníacos y su jerarquización. Buena cuenta de ello nos la dan los grimorios como el *Lemegeton Clavicula Salomonis* (*La llave menor de Salomón*), del siglo XVII, uno de los más conocidos. Este compendio de saberes mágicos contiene un primer capítulo titulado *Ars Goetia*, en el que se enumeran setenta y dos demonios que fueron invocados por el rey Salomón[23], cada uno con un nombre y unas determinadas cualidades[24].

Por otra parte, ya no solo la individualización del ente demoníaco se corresponde con unas creencias compartidas por la sociedad de la época, sino, también, resulta significativo que, para conseguir que se manifieste, sea preciso conocer y pronunciar su nombre. Este es un saber antiquísimo, ya documentado en el siglo I d.C.[25], que sigue practicándose actualmente en los exorcismos avalados por la Iglesia Católica. Es más, el conocer y dirigirse al demonio por su nombre, para increparlo y exhortarlo a que abandone el cuerpo o entidad poseída, es la clave fundamental de toda práctica exorcista.

Volvamos a la novela de Zayas para observar cómo prosigue la burla sufrida por don Marcos. Y es que, al tiempo que el engañador pronunciaba la invocación, «hería luego con la vara en el suelo, y en un brasero que estaba junto a él con lumbre echaba sal y azufre y pimienta» (p. 286), todo con la intención de hacer más creíble su actuación, ambien-

23 La creencia de que el rey y profeta Salomón invocó a gran número de demonios fue compartida por las tres religiones monoteístas mayoritarias. Podemos leer sobre su relación con entes demoníacos o genios en el Corán (Sura 2: 102; Sura 21: 82; Sura 34: 12-14 y Sura 38:30-40), así como en el «Testamento de Salomón», libro apócrifo del *Antiguo Testamento* (h. 450 d.C.), procedente de un texto hebreo anterior, del siglo I o II d.C., considerado por algunos como el primer grimorio.

24 «Los demonios por muchas maneras se nombran, y por vocablos muy diferentes, aunque cada nombre por cierto respecto guarda su particular significado» (Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 706).

25 «La fórmula de identificación parece formar parte de la antigua práctica exorcística judía, como demuestra su presencia en varios fragmentos de un rollo de salmos apócrifos hallado en la cueva 11 de Qumrán» (Pablo A. Torijano, «Exorcismo y Literatura. Pervivencia de las fórmulas de identificación demoníaca en la literatura occidental», *'Ilu Revista de Ciencias de las Religiones*, nº 9, 2004, p. 212). «La estructura del exorcismo es clara: se inicia con la fórmula de identificación ¿quién eres tú?, sigue con la auto-identificación del demonio en cuestión y con la descripción de sus acciones». Esta misma estructura también aparece en el *Testamento de Salomón*. Véase Torijano, «Exorcismo y Literatura…», p. 214.

tando la escena con olores, humo y llamaradas. Acto seguido vendrá la supuesta aparición diabólica; es decir, el momento culminante de la burla, que protagonizará el gato adiestrado:

> A este tiempo ya el mozo que estaba por guardián del gato había dado fuego a los cohetes y abierto el agujero, que como vio arderse, salió dando aullidos y truenos, acompañándolos de brincos y saltos. Y como estaba enseñado a saltar en la ventana, quiso escaparse por ella, y sin tener respeto a don Marcos, que estaba sentado en la silla, por encima de su cabeza, abrasándole de camino las barbas y cabellos y parte de la cara, dio consigo en la calle, al cual suceso, pareciéndole que no había visto un diablo, sino todos los del infierno, dando muy grandes gritos, se dejó caer desmayado en el suelo, sin tener lugar de oír una voz que dio a aquel punto, que dijo:
> —En Granada los hallarás. [pp. 286-287]

El azufre y los ruidos son característicos de las apariciones demoníacas. Pero la verdadera burla está en cómo el amante de Marcela ha hecho posible y literal el refrán que afirma que quien juega con fuego acaba quemándose.

El final para los implicados en la falsa invocación –la criada, su amante y el mozo – será relativamente feliz, pues, tras ser apresados y llevados a juicio, serán liberados sin más. No ocurrirá así para el gato, que quedó «abrasado y muerto» (p. 288), ni para don Marcos, que igualmente morirá del gran disgusto que le producirá al saberse también engañado por su esposa. Pero antes, se nos dice que el avaro hidalgo quedó «tan corrido que quisiera mil veces matar al encantador y luego hacer lo mismo de sí» (p. 288) y más aún cuando fue reprendido por los alcaldes, que «le dijeron que no se creyese de ligero ni se dejase engañar a cada paso» (p. 288). De este modo, María de Zayas hace explícita la crítica de trasfondo que contiene esta novela contra la credulidad de la gente frente a las falsas artes mágicas y la superchería.

La fuerza del amor

Este posicionamiento crítico de la autora –que se hace manifiesto a través de la voz de la narradora Nise– también lo encontramos en *La fuerza del amor*, quinto relato de sus *Novelas amorosas y ejemplares*,

cuya acción se sitúa en Nápoles. En este, la protagonista Laura, al verse desamparada de sus familiares, y aborrecida y maltratada por su marido, determina consultar a una de esas «mujeres que obligaban con fuerza de hechizos a que hubiese amor» (p. 361), el modo de recuperar el favor de su esposo.

En este caso, llama la atención que Zayas, nada más introducir el supuesto tema sobrenatural en su relato, no dude en aprovechar la ocasión para realizar una dura crítica contra estas prácticas, tachándolas de «común engaño de personas apasionadas» y añadiendo la siguiente apreciación:

> Hay en Nápoles, en estos enredos y supersticiones, tanta libertad que públicamente usan sus invenciones, haciendo tantas y con tales apariencias de verdades que casi obligan a ser creídas. Y aunque los confesores y el virrey andan en esto solícitos, como no hay el freno de la Inquisición y los demás castigos, no les amedrentan, porque en Italia lo más ordinario es castigar la bolsa. [p. 362]

Así, parece ser que tanto el territorio español peninsular como el napolitano estaban aquejados del mismo mal: los fraudes llevados a cabo por falsos hechiceros o encantadores, aprovechados de la ignorancia y desesperación de los más crédulos. Además, si en *El castigo de la miseria*, la autora hace que los timadores salgan indemnes del juicio; ahora, de forma más directa, se lamenta de la permisividad de la justicia y de la Inquisición en tales casos, pues a estos timadores tan solo se les «castigaba en la bolsa», expresión que recoge el *Diccionario de Autoridades* con el siguiente significado: 'Sacar a los reos multas y condenaciones pecuniarias, por algunos delitos que no requieren pena corporal'.

El tono denunciatorio que emplea Zayas en este episodio nos recuerda al que utiliza Cervantes en su *Novela del licenciado Vidriera*, cuando «una dama de todo rumbo y manejo» que, curiosamente, acababa de regresar de Italia, se encapricha del licenciado. Esta, al verse despreciada por Tomás, acudirá a los supuestos remedios mágicos:

> Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla: como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío; y así, las que dan estas bebidas o co-

> midas amatorias se llaman *veneficios*; porque no es otra cosa lo que hacen sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones[26].

También, observamos una crítica parecida a las hechiceras celestinescas en el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas:

> Ramírez.– ¿De quién aprendistes todo este lenguaje del género femenino?
> Rojas.– Una vieja que tuve por amiga, mayor hechicera y alcahueta que en su tiempo Celestina, ni que ha habido ni hay ahora en España.
> Solano.– ¿Y qué aprendistes de ella?
> Rojas.– Muchas cosas la vi hacer, y verdaderamente que para mí todas eran mentiras, embustes y quimeras, que ni hay hechizos, ni puedo entender que los haya.
> Ramírez.– Yo he oído decir que sí, y aun he visto por mis ojos muchos hombres hechizados.
> Rojas.– Para mí todos son enredos, porque yo vi a ésta todos sus instrumentos, y le pregunté si eran de consideración y me respondió que de ninguna[27].

En este sentido, cabe señalar que, curiosamente, ya no solo en las novelas de María de Zayas, sino en toda la literatura española del Siglo de Oro, hay gran número de prácticas esotéricas ficcionalizadas, bien formando parte de la trama principal o insertadas a modo de anécdota o cuento[28]; sin embargo, no es común hallar alusiones –por mínimas que sean– a procesos inquisitoriales contra brujas o hechiceros, pues lo habitual es que la providencia se encargue de darles su merecido. Quizá, estos asuntos eran demasiado serios como para que los autores anduvieran ju-

---

26 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2002 (21ª ed.), vol. II, p. 52.

27 Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1995, p. 103.

28 La más famosa de las hechiceras de nuestra literatura es, sin duda, la Celestina; pero encontramos otras obras áureas protagonizadas por figuras semejantes, como la Elicia de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, u obras que hacen alusión a alguna bruja, como sucede en el *Coloquio de los perros.* Véase para estos casos Rosa Navarro Durán, *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en la Edad de Oro*, Madrid, EDAF, 2012, pp. 51-56.

gando e inventando sobre ellos. Aun así, por otra parte, no debemos olvidar que la literatura es, en cierta medida, reflejo de la realidad y, también en este caso, parece ser que la ausencia de autos de fe o de castigos inquisitoriales en la literatura pueda deberse a que en España –a diferencia de lo que ocurría en otros países europeos–, tras el famoso proceso de las brujas de Zugarramurdi (Logroño, 1610)[29], la Iglesia estaba más preocupada por perseguir y torturar a herejes moriscos y judaizantes, para quienes reservaban sus hogueras, y no tanto en los casos de brujería[30].

Una excepción al respecto la encontramos en la novela picaresca *El Buscón*, en la carta que el tío de Pablos le escribe para informarle de cómo ajustició a su padre y de la actual situación de su madre, bruja y alcahueta[31]:

---

29 Véase Arturo Morgado García, *Demonios, magos y brujas*, Cádiz, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, pp. 129-137 y Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 219-239.

30 «La Inquisición española fue creada por los Reyes Católicos en 1478 […] en un intento de perseguir las desviaciones del catolicismo y combatir la herejía. En un principio persiguió tanto a moriscos como a judíos, pero el nombramiento de Torquemada como primer Inquisidor General del Tribunal del Santo Oficio de Castilla y Aragón orientaría su actuación básicamente hacia la persecución de judíos […] Por ello, la Inquisición en España no persiguió especialmente a las personas consideradas como brujas. Henningsen ha calculado que en Europa hubo unas 100.00 causas de brujería, de las que se derivaron la quema de unas 50.000 personas. La mitad de estas quemas de brujas se llevaron a cabo en Alemania, mientras que en España se produjeron alrededor de 300. La Inquisición española mantuvo una visión racional y legal sobre los actos de brujería [….] recomendaba asimismo que se fuera indulgente con las personas procesadas por brujería, puesto que ésta se producía sobre todo por locura, ignorancia o falta de instrucción. Así será, al menos, hasta el siglo XVIII» (Enrique Ramalle Gómara, «Una visión antropológica del auto de fe de Logroño en 1610», *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, nº 160, Logroño, 2011, pp. 265-267). Asimismo, si nos fijamos en la actividad llevada a cabo por uno de estos tribunales, el de Logroño, en un período concreto, 1582-1635, observamos que, del total de personas que comparecieron ante los inquisidores, el 20,5% fueron acusados de pertenecer a la «secta de Mahoma» (481 personas en total, 251 mujeres y 230 hombres). Respecto al «primer delito perseguido por el tribunal, el judaísmo», tan solo se cuenta con 113 acusados (4,85%), mientras que «los acusados de brujería y hechicería forman solamente el 6% del conjunto de acusados» gracias, en buena parte, a que «el inquisidor/abogado Aº de Salazar y Frías solucionó muchos casos durante su visita y las "brujas" ya no fueron hostigadas por parte del Santo Oficio» (Beñat Zinsko Garmendia, «El tribunal inquisitorial de Logroño», *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 13, 1987, pp. 60-62).

31 Aunque se tratará de ello más adelante, es oportuno apuntar que también Zayas introduce una mínima referencia a la Inquisición en el desengaño de *La inocencia castigada*.

> De vuestra madre, aunque está viva agora, casi os puedo decir lo mismo, porque está presa en la Inquisición de Toledo porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. Halláronla en su casa más piernas, brazos y cabezas que en una capilla de milagros. Y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas. Dicen que representará en un auto el día de la Trinidad con cuatrocientos de muerte[32].

Rosa Navarro nos da todas las claves interpretativas de este fragmento; sin embargo, ahora tan solo me interesa el motivo por el que la madre de Pablos iba a «representar» un auto de fe, que no un auto sacramental. Y es que, como explica Navarro:

> Aldonza de San Pedro desenterraba realmente a los muertos para coger de ellos lo que necesitaba para sus prácticas de brujerías […] de tal forma en su casa encontraron más 'piernas, brazos y cabezas' que en una capilla llena de exvotos en agradecimiento por los milagros hechos por la imagen[33].

Del mismo modo, la hechicera que manda llamar Laura, la protagonista de *La fuerza del amor* de Zayas, también emplea una serie de macabros elementos para sus rituales: «barbas, cabellos y dientes de un ahorcado» (p. 362). Ambas brujas parece estar cortadas por el mismo patrón, pero, a diferencia de la madre de Pablos, la falsa hechicera ideada por Zayas parece no tener lo necesario en su casa; así que, con la excusa de «que estaba la virtud en que ella lo buscase y se lo diese» (p. 363), obliga a Laura a armarse de valor e ir a por esos ingredientes, lo que dará lugar al pasaje más morboso de toda la prosa zayesca.

Nuestra protagonista se dirigirá, durante la noche[34], a un humilladero en el que, según la descripción,

> hay puestos por las paredes garfios de hierro, en los cuales, después de ahorcado en la plaza los hombres que mueren por justicia, los llevan allá y cuelgan en aquellos garfios; y como

32 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca, III,* ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 39.

33 Navarro, *Pícaros, ninfas y rufianes…*, p. 56.

34 En la novela se llega a especificar las horas que Laura estuvo en el humilladero: «desde las diez que serían cuando llegó allí, hasta la una» (p. 366).

> los tales se van deshaciendo, caen los huesos en aquel hoyo que, como está sagrado, les sirve de sepultura. [p. 366]

Con ello, Laura no solo ponía en riesgo su vida, sino también su alma. Así se nos narra su imprudencia: «Entró dentro, tan olvidada del peligro cuanto acordada de sus fortunas, pues no temía, cuando no a la gente con quien iba a negociar, el caer dentro de aquella profundidad, donde si tal fuera, jamás se supieran nuevas de ella» (p. 366).

Llegados a este punto, la autora introduce en su narración la intervención divina que, a partir de este momento, actuará de diferentes formas para socorrer a la protagonista. Así se nos sugiere que Laura, «por permisión de Dios o por poca destreza, con estar [los cadáveres] tan bajos que llegaba con las manos a la cara de los miserables hombres, jamás consiguió su deseo» (p. 366). Pero, si bien, en un inicio, el poder divino se nos apunta como posibilidad, a continuación este se convertirá en una certeza cuando Carlos, el hermano que más unido estaba a Laura[35], presiente que la dama estaba en peligro:

> Estando don Carlos acostado en su cama al tiempo que llegó Laura al humilladero, despertó con riguroso y cruel sobresalto, dando todas las voces que parecía se le acababa la vida […] El cual, vuelto más en sí, levantándose de la cama y diciendo: «En algún peligro está mi hermana», se comenzó a vestir muy aprisa, dándola para que le ensillasen un caballo, el cual apercibido saltó en él, y sin esperar a ningún criado, a todo correr de él, partió la vía de Nápoles con tanta prisa que a la una se halló enfrente del humilladero. [pp. 366-367]

Aunque no se menciona la procedencia de la premonición que experimenta Carlos, la referencia a la intercesión divina hace que el lector interprete, de forma rápida, que es Dios quien le está lanzando un aviso al caballero. Además, la fuerza sobrenatural que previene a Carlos también actúa sobre la voluntad de su caballo:

> [en el humilladero] paró el caballo de la misma suerte que si fuera de bronce o piedra. Procuraba don Carlos pasar adelante,

35 Al inicio del relato, se indica de esta forma: «Quien más se señalaba en querer a Laura era don Carlos, el menor de los dos hermanos, que la amaba tan tierno que se olvidaba de sí por quererla» (p. 346).

> mas era porfiar en la misma porfía, porque atrás ni adelante era imposible volverse; antes, como arrimándose la espuela quería que caminase, el caballo daba unos bufidos que espantaba. Viendo don Carlos tal cosa, y acordándose del humilladero, volvió a mirarle, y como vio luz que salía de la linterna que su hermana tenía, pensó que alguna hechicera le detenía, y deseando saberlo del cierto, probó si el caballo quería caminar hacia allá, y apenas hizo la acción cuando el caballo, sin premio ninguno, hizo la voluntad de su dueño. [p. 367]

Una vez reencontrados los dos hermanos y estando ya Laura a salvo, la autora hará que ambos personajes consideren lo sucedido como un milagro: «Y el remedio que don Carlos tomó fue ponerla sobre su caballo, y subiendo asimismo él, dar la vuelta a Piedra Blanca, teniendo por milagrosa su venida. Y lo mismo sintió Laura, mirándose arrepentida de lo que había hecho» (p. 368). De esta forma, observamos que, si bien María de Zayas trata como supersticiones y engaños el poder de astrólogos y hechiceros, no duda en otorgar a Dios –y, por tanto, dar como verídicos– el conceder ciertas percepciones extrasensoriales tanto en hombres como en animales. ¿Con ello, la autora está negando la existencia de poderes maléficos? Rotundamente, no. Si existe Dios, existe el Demonio, y esto Zayas no lo olvida, tal y como se verá en el análisis de la siguiente novela.

El desengaño amando y premio de la virtud

En la novela *El desengaño amando y premio de la virtud*, aparecen dos casos de hechicería que, en principio, pueden parecerle al lector que son presentados como verdaderos y, por tanto, que Zayas recae en una contradicción respecto al posicionamiento crítico que adoptó en los relatos anteriores; pero vayamos a ver qué idea de fondo se esconde en ellos.

La historia se sitúa en Toledo, lugar en el que dos mujeres –doña Juana y Lucrecia– se disputarán el amor de don Fernando. Doña Juana –la protagonista del relato– es una dama «medianamente rica y sin comparación hermosa» (p. 374), joven e independiente –pues «sus padres, habiendo pasado de esta a mejor vida, la habían dejado encomendada a sólo su valor, que en Toledo no tenía deudos por ser forasteros» (p. 374)–. Y, precisamente, por ser joven y estar sola, la autora inserta

una reflexión con la que anticipa el devenir desafortunado de la dama: «Era doña Juana de veinte años, edad peligrosa para la perdición de una mujer, por estar entonces la belleza, la vanidad y locura aconsejadas con la voluntad, causa para que no escuchando a la razón ni al entendimiento se dejen cautivar de deseos livianos» (p. 374).

La descripción introductoria de Lucrecia será muy diferente. Frente a la juventud de doña Juana, esta es «mujer de más de cuarenta y ocho años, si bien muy traída y gallarda» (p. 379), que posee una gran fortuna que ha conseguido a través de la hechicería: «gran cantidad de hacienda que tenía y había granjeado en Roma, Italia y otras tierras que había corrido, siendo calificada en todas por grandísima hechicera, si bien esta habilidad no era conocida de todos, porque jamás las ejercitaba en favor de nadie, sino en el suyo» (p. 380)[36].

Estos personajes antagónicos compartirán el hecho de recurrir a las artes mágicas para conseguir el amor de don Fernando, quien, en primer lugar, abandonará a doña Juana a causa de «que le inclinasen las artes y conjuros de Lucrecia» (p. 381), cuyo poder era de tal magnitud que, cuando la hechicera lo deseaba, conseguía sacar a don Fernando de casa de doña Juana, ya estuviera vestido o denudo[37]. Asimismo, se nos relata cómo el caballero perdía absolutamente su voluntad, quedando en medio de la calle confundido, «batallando con amor y hechizos, sin saber dónde acudir; mas al fin podía más Lucrecia, o por mejor decir el demonio, a quien ella tenía muy de su parte» (p. 382).

Detengámonos en esta última frase para desentrañar el mensaje que encierra: «podía más Lucrecia, o por mejor decir el demonio, a quien ella tenía de su parte». Es decir, Lucrecia no posee ningún poder especial, es simplemente una herramienta para el diablo. Y es que Zayas no admite la existencia de hombres o mujeres capaces de hacer por sí mismos conjuros o hechizos, actividades que la autora siempre calificará de «embustes»; no obstante, sí cree en el poder maléfico del demonio, que puede intervenir a través de un simple mortal, como en este caso.

Por su parte, doña Juana, al saber de estas malas artes, determina buscar quien sepa de ellas para también utilizarlas a su favor. De ahí

36 De nuevo, observamos que se relaciona las prácticas brujeriles con tierras italianas. Para el tema de la brujería en Italia, véase Caro, *Las brujas…*, pp. 133-135.

37 «[…] acontecía estar el pobre caballero en casa de doña Juana, y sacarle de ella, ya vestido ya desnudo, como le hallaba el engaño de sus hechizos y embustes» (p. 381).

que recurra a un estudiante de Alcalá, que, tras conocer el caso, resolverá que, ante todo, lo que precisaba la dama era conocer si don Fernando estaba determinado a casarse con ella. Con este propósito, el estudiante le entregará

> dos sortijas de unas piedras verdes y le dijo que volviese a Toledo, y que aquellos anillos los llevase guardados y que no los pusiese hasta que don Fernando la fuese a ver; y en viéndole entrar en los dedos de la mano derecha, las piedras a las palmas, y tomándole las suyas le tratase de casamiento, y que advirtiese la respuesta que le daba: que él sería con ella dentro de ocho días y le iría lo que había de ser en eso, como si él tuviera consultado el pecho de Dios, quien sólo está reservado el saber esas cosas. Mas que le advertía que se quitase luego los anillos y los guardase como los ojos, porque los estimaba en más que un millón. [p. 382]

El cuidado extremo que doña Juana debía tener con la sortija, así como el mucho cariño que el estudiante parece sentir por la joya, se debe a que en su interior moraban dos demonios adivinadores. Situación que posee ciertos ecos del ya mencionado entremés de *La cueva de Salamanca*, pues en esta historia también encontramos a un estudiante que hará salir de un objeto –una carbonera– dos demonios, aunque fingidos.

La idea de que espíritus o entes se aferran a este mundo –o son controlados por mortales– a través de objetos es realmente antigua y la encontramos en diferentes tradiciones [38]. Al realizar una retrospectiva, la primera referencia que, seguramente, nos viene a la cabeza es la de los genios de la tradición oriental, difundida gracias a los cuentos de *Las mil y una noches*. Los *ŷinn* ('genios') de la cultura islámica son seres creados por Dios, que andan a medio camino entre los ángeles –por sus poderes sobrenaturales, como la invisibilidad y la trasmutación– y los hombres –con quienes comparten un mismo espacio terrenal y unas

38 En comparación con otras creencias, esta sigue arraigada en nuestra sociedad. Sin ir más lejos, gracias a la reciente película hollywoodense, se ha dado a conocer al gran público la historia verídica de los sucesos paranormales provocados por la muñeca Anabelle, ocurridos en 1970. Este caso es uno de los más famosos investigados por el matrimonio Warren, quienes tan solo han podido controlar sus poderes encerrándola en una vitrina de su casa museo de Connecticut, lugar que debe ser bendecido por un sacerdote con cierta asiduidad.

necesidades de alimentarse y reproducirse–[39], y, lo más importante para el caso que nos atañe, los genios no solo están supeditados a la voluntad de Dios, sino también a la de los hombres creyentes, de ahí que puedan ser dominados y atrapados en objetos por humanos[40].

Como el rey Salomón, el estudiante alcalaíno domina a los demonios a través de anillos. La idea de que los seres humanos podían sujetar y dominar a entes demoníacos se extendió por Occidente, aunque sustituyéndose en la imaginería cristiana a los genios por demonios. Así, Antonio de Torquemada, en su *Jardín de flores curiosas*[41], llega a hablar del supuesto control que poseen «nigrománticos y hechiceros» que «apremian a los demonios y los fuerzan a hacer y cumplir su voluntad; y así, muchos los tienen atados y ligados en anillos y en redomas y en otras cosas, sirviéndose dellos en lo que quieren. Y a estos tales demonios llaman comúnmente familiares».[42] Aunque el autor inserta este asunto en su obra para, precisamente, desmentir tal creencia:

---

39 Hay una variada tipología de genios, van desde los familiares, que simplemente realizan pequeñas travesuras, sin causar grandes daños –similares a los duendes de la cultura occidental–, hasta los vinculados con Iblís (el Demonio). Véase Camilo Álvarez de Morales, «Magia y seres maléficos en el Islam», *Clio y Crimen*, nº 8, 2011, pp. 105-124.

40 «En la narrativa, las descripciones que se encuentran de los demonios son muy similares a la de los *ifrít, yinn* y *gul*. Tienen un aspecto humano o humanoide y en muchos casos obedecen a un anillo o talismán y a un mago e *Iblís* es su jefe. No pueden soportar el nombre de Dios» (Álvarez de Morales, «Magia…», p. 114).

41 «El *Jardín de flores curiosas* nace del intento de ordenar por tratados y secciones el conjunto de noticias, relaciones, recuerdos clásicos, *mirabilia* que habían ido acumulándose en los siglos que van desde la decadencia clásica hasta los umbrales de la edad moderna» (Giovanni Allegra, «La fábula y lo "fabuloso" del *Jardín de flores curiosas*», *Thésaurus*, tomo XXXIII, nº 1, 1978, pp. 100-101). Por tanto, esta es una obra miscelánea, publicada en 1570, en la que el autor reelabora y difunde el contenido de diversos tratados sobre demonología y brujería de la época, entre ellos el importante *Malleus Maleficarum* (1487) –obra de autoridad para reputados demonólogos de toda Europa durante más de dos siglos–, así como relatos o anécdotas de índole popular para, de forma amena, poner al alcance del lector una serie de conocimientos que, de otra forma, le resultaría de difícil acceso. Por otra parte, esta obra gozó de un gran éxito, ya no solo por las nueve ediciones durante el siglo XVI y por ser traducido a diversos idiomas, como al inglés (*The Spanish Mandeville of Miracles,* de 1600), sino que también aparece mencionado y criticado en el capítulo VI de *El Quijote*: «–Este es –respondió el barbero– el *Don Olivante de Laura.* –El autor de ese libro –dijo el cura– fue el mesmo que compuso a *Jardín de flores*; y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral, por disparatado y arrogante» (Cervantes, *Don Quijote*, pp. 72-73).

42 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 723.

> Y en lo que habéis dicho, que los demonios están encerrados o atados en un anillo o redoma o en otras cosas, es un engaño común que reciben los que tratan desta materia y que los mesmos demonios lo hacen entender, que la verdad dello es que los demonios están donde quieren y como quieren, y por más lejos que se hallen al tiempo que son llamados o requeridos, en un instante vienen a estar presentes y a responder los que como a familiares y que piensan siempre tenerlos consigo les preguntan alguna cosa, y con esto traen engañados a los que presumen tenerlos forzosamente a su mandado, porque no procede del poder ni de las palabras del nigromántico, sino de la potencia de los spíritus y demonios superiores y más poderosos que, como capitanes, mandan y gobiernan a los otros. Los cuales algunas veces también los fuerzan y apremian a estar ligados; pero es de presumir por su maldad que por la mayor parte los dejan en la libertad que he dicho.[43]

Y, si bien al final admite que pueden darse algunas excepciones, subraya que los demonios que se encuentran ligados a un objeto lo están por orden de demonios superiores, y no por el poder de hechiceros. Por tanto, en un principio puede parecernos que María de Zayas se aleja de la postura oficial y más racional, para valerse del folclore a la hora de diseñar su novela y dar como cierto el poder del estudiante. Sin embargo, más adelante, por medio de una anécdota humorística, terminará por reflejar la misma idea que expresa Torquemada: la imposibilidad de sujetar a demonios.

Y es que doña Juana, una vez que puso en práctica las indicaciones dadas por el estudiante, le dio los anillos a su criada para que los guardase, pero esta se los puso. Luciendo las sortijas, la criada sacó agua del pozo, fregó y fue al río sin que su señora la descubriera. Cuando regresó el estudiante, doña Juana le devolvió los anillos y este le prometió que examinaría con cuidado las joyas para, en pocos días, darle una respuesta. Pero, estando de camino, los demonios salieron de las joyas y comenzaron a apalearlo «dándole muchos golpes, tanto que poco le faltaba para rendir la vida» (p. 384) y, mientras se fugaban, le iban increpando por haber permitido que una criada los hubiera llevado y traído por todas partes, llegando incluso a fregar con ellos, y le dijeron lo siguiente en

43 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 725.

relación al caso de doña Juana: «¿Qué respuesta piensas darle? ¿Piensas que se ha de casar con ella? No por cierto, porque juntos como están acá, están ardiendo en los infiernos, y de esa suerte acabarán, sin que tú ni ella cumpláis vuestro deseo» (p. 384).

De este modo, se nos muestra, por una parte, cómo los demonios, realmente, no estaban sometidos a ningún poder, pues sin problemas salieron de las sortijas a su antojo para maltratar y abandonar al estudiante –así, Zayas vuelve a ridiculizar a un farsante, del que, además, dirá más adelante que realizaba «conjuros y enredos» (p. 386) y lo tachará de «embustero» (p. 387)–; y, por otra parte, a través del pronóstico de los demonios, la autora critica el mal proceder de la dama, tanto por su liviandad a la hora de aceptar los amores de don Fernando, como por recurrir a artes mágicas.

Por otra parte, este no es el único hecho extraordinario que se narra en la novela, pues reaparecerá Lucrecia y sus «endiabladas artes» (p. 392) cuando don Fernando se despose con otra dama, joven y virtuosa, llamada Clara, momento en que la hechicera tomará protagonismo en el relato. Primero, celosa y vengativa, conseguirá que el caballero caiga enfermo, postrado en cama «sin que en más de seis meses que le duró la enfermedad se pudiese entender de dónde le procedía, ni le sirviesen los continuos remedios que se le hacían de más que de gastar su hacienda» (p. 392); y, después, «viendo esta Circe que el tenerle así más servía de perderle que de vengarle» (p. 392), volverá a la misma táctica que ya había empleado contra el amor de doña Juana, acabando por dominar totalmente la voluntad de don Fernando, haciendo que este abandone a su esposa para fugarse con ella y así comenzar juntos una nueva vida en Sevilla.

Doña Clara irá en busca de su marido y, por azares de la vida, entrará a servir como criada en casa de Lucrecia, donde don Fernando no la reconocerá por hallarse bajo el influjo del fuerte hechizo de la bruja. De esta forma, la joven descubrirá el modo en que Lucrecia tenía sometido a su esposo y destruirá el encantamiento. Y es que la bruja había realizado su magia a través de un animalillo que tenía escondido en un baúl. Doña Clara «así como le abrió, vio un gallo con una cadena asida al arcaz asimismo preso, y a los pies unos grillos, y luego tenía puestos unos antojos, a modo de los caballos que le tenían privada la

44 Matos-Nin, *Las novelas de María de Zayas…*, p. 74.

vista» (p. 403). Clara, sospechando que por aquel gallo Lucrecia ejercía su magia, decidió quitarle los anteojos y volver junto a sus señores. El efecto fue inmediato, pues don Fernando reconoció al instante a su esposa, momento en el que, rápidamente, Lucrecia sacó de un escritorio

> una figura de hombre hecha de cera, con un alfiler grande que tenía en el mismo escritorio, se le pasó por la cabeza abajo, hasta escondérsele en el cuerpo, y fuése a la chimenea y echóla en medio del fuego; y luego llegó a la mesa, tomó un cuchillo, y con la mayor crueldad que se puede pensar, se le metió en el corazón, cayendo junto a la mesa muerta. [p. 404]

Repasemos los elementos mágicos empleados por Lucrecia. En primer lugar encontramos al gallo, símbolo de poder y virilidad[44], que se encuentra atado en el baúl. Este animal, componente principal de un rito de *philocaptio*, también aparece en *La Lozana andaluza* con exacta función. En la obra de Francisco Delicado, Lozana fingirá realizar un ritual de amarre, para el que necesitará «Una gallina negra y un gallo que sea de un año, y siete huevos que sean todos nacidos aquel día», además de un objeto que fuera del hombre sobre el que iba a realizar el encantamiento, en este caso será una agujeta o estringa –'cinturón'–. El falso ritual se nos describe del siguiente modo: «Hecísmole matar la gallina y lingar el gallo con su estringa, y así le dimos a entender que la otra presto moriría, y que él quedaba ligado con ella y no con la otra, y que presto vernía. Y ansí se fue, y nosotros comimos una capirotada con mucho queso»[45].

En segundo lugar, nos encontramos con una figura de cera –representación de don Fernando– a la que Lucrecia le traspasa una aguja en la cabeza antes de echarla al fuego. Las figuras de cera con supuestos poderes mágicos proceden de una larga tradición esotérica que se remonta a las remotas civilizaciones egipcias[46].

---

45 Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1972, pp. 89-90.

46 Adalberto Pazzini, *Demonios, brujas y curanderos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1961, pp. 233-234. Para saber del empleo de las figuras de cera por parte de los egipcios, así como de las creencias greco-romanas que giraron alrededor de este elemento, consúltese Ana María Vázquez hoys, *Arcana Mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*, Madrid, UNED Ediciones, 2003, pp. 237-239. Para obtener ejemplos y datos de procesos contra la brujería en la que aparecen figuras de cera, véase Rossell

Según la explicación de la famosa *Enciclopedia de la brujería y demonología* de Rossell Hope Robbins: «Cuando se maltrataba una figura de cera o un muñeco de barro, el cuerpo del enemigo al que representaba recibía las mismas heridas por magia simpática. Estos daños podían ser una enfermedad constante […] o la muerte»[47]. Y esto, precisamente, es lo que le ocurre a don Fernando después de que todos los elementos mágicos fueron quemados públicamente por la justicia: «el gallo y lo demás, con el cuerpo de la miserable Lucrecia» (405)[48], pues la quema de todos los útiles empleados por la bruja, provocará la muerte de don Fernando, «sin habérsele hallado otro mal, más que consumido y acabado de los hechizos» (406).

Así pues, Zayas nos muestra un ejemplo de verdadera hechicería a través del personaje de Lucrecia, aunque –como ya se ha señalado–, sugiere que no actúa ella directamente, sino que es el demonio quien la utiliza para hacer el mal. Al respecto, Robbins, en el artículo enciclopédico dedicado a las «Figuras de cera», afirma que «los demonólogos negaban que la bruja tuviera poder para infligir daños. Quien realizaba el maleficio era un demonio invisible con el permiso de Dios»[49]. Además, justamente en el relato que analizaré a continuación aparece un nuevo caso de hechicería muy semejante a este, en el que se volverá a insinuar la ausencia de verdaderos poderes o capacidades sobrenaturales por parte de los considerados brujos o nigrománticos.

La inocencia castigada

En la novela *La inocencia castigada*, se nos presenta a un hombre, «un moro, gran hechicero y nigromántico» (p. 276), que pondrá su magia al servicio de don Diego para que este pueda gozar a su voluntad

---

Hope Robbins, *Enciclopedia de la brujería y demonología*, Madrid, Editorial Debate, 1988, pp. 266-269.

47 Robbins, *Enciclopedia…*, p. 266.

48 Resulta curioso que quemen el cuerpo de la supuesta bruja, pues no era el proceder habitual. Al menos, según los documentos relativos al proceso inquisitorial de Logroño de 1610, al que ya hemos hecho referencia, a los cinco acusados que fallecieron antes de ser proclamados culpables de brujería los quemaron de forma simbólica, en estatua o efigie. Véase Caro, *Las brujas*, p. 228.

49 Robbins, *Enciclopedia…*, p. 268.

de doña Inés, dama casada. Este hechicero, con poderes demoníacos[50], le entregará al caballero

> una imagen de la misma figura y rostro de doña Inés, que por sus artes la había copiado al natural, como si la tuviera presente. Tenía el remate del tocado una vela, de la medida y proporción de una bujía de cuarterón de cera verde. La figura de doña Inés estaba desnuda, y las manos puestas sobre el corazón, que tenía descubierto, clavado por él un alfiler grande, dorado, a modo de saeta, porque en lugar de la cabeza tenía una forma de plumas del mismo metal, y parecía que la dama quería sacarle con las manos, que tenía encaminadas a él. [p. 276]

Es interesante observar con qué detalles introduce Zayas la descripción del objeto mágico. A diferencia de la figura de cera empleada por Lucrecia, en este caso, la autora nos proporciona medidas, color… y apunta que en lugar de cabeza tenía plumas, y es que, desde épocas antiguas, al creerse que el alma era etérea, se solía representar esta por medio de plumas; pero, ¿por qué las coloca en lugar de cabeza? Sin duda, porque la figurilla no solo representaba el cuerpo de doña Inés, sino también su «alma racional», aquella que era inmortal, intelectual y que se encuentra «en la parte más divina de nuestro cuerpo y la que manda a todas las demás»[51].

De nuevo, nos encontramos con unas artes mágicas ejercidas por un mortal a través de una figura de cera, objeto por el que podrá dominar la voluntad de otro ser humano. Sin embargo, más adelante, Zayas apunta el origen de ese poder, que no procede directamente del hechicero –como también ocurría en el caso de la bruja Lucrecia–, sino del diablo, pues dirá que la dama era «forzada de algún diabólico espíritu que go-

---

50 En la novela, se asocia a los musulmanes con adoradores del demonio: «como ajenos a nuestra fe católica, no les es dificultoso, con apremios que hacen al demonio» (p. 276). Comentario que sigue la línea marcada por las intransigentes convicciones religiosas de la época, salvaguardadas por la Inquisición, pues todo aquel que no era cristiano católico era considerado hereje y, por extensión, adorador del demonio. Ocurre exactamente igual en la *Novela del licenciado Vidriera* de Cervantes, pues se especifica que la hechicera que prepara el supuesto membrillo hechizado para el licenciado es morisca.

51 Platón, *Timeo*, en *Obras completas*, ed. Patricio de Azcárate, Madrid, Medina y Navarro Editores, 1872, t. VI, p. 187.

bernaba aquello» (p. 277). Julio Caro Baroja explica que «el "endemoniado" es un hombre o una mujer que se siente "poseído" por un espíritu impuro o inmundo, que le hace hablar y comportarse, no como él quisiera, sino como el tal espíritu quiere»[52]. En definitiva, lo que nos presenta Zayas es un caso de mujer endemoniada, con el que volverá a insistir en la idea de que ningún ser humano puede tener, en realidad, poderes sobrenaturales, pues únicamente podemos convertirnos en simples herramientas de seres superiores, ya sea Dios o el Demonio.

Regresando al relato, don Diego, siguiendo las instrucciones que le dio el moro, debía hacer lo siguiente para que el objeto ejerciera su poder sobre la dama: «en estando solo, pusiese aquella figura sobre un bufete, y que encendiese la vela que estaba sobre la cabeza, y que sin falta ninguna vendría luego la dama, y que estaría el tiempo que él quisiere, mientras no le dijese que se fuese» (p. 276). Además, observamos que, del mismo que le sucedió a don Fernando de *El desengaño amando y premio de la virtud*, el alma –voluntad– y cuerpo de la persona representada en la figura de cera estaban ligados al objeto. Así, si la imagen se destruía, también la vida de la víctima: «Y que cuando la enviase, no matase la vela, que en estando la dama en su casa, ella se moriría por sí misma; que si la mataba antes que ella se apagase, corría riesgo la vida de la dama» (p. 276)

Por otra parte, en este relato se menciona la única forma de hacer desaparecer la magia de la figura cuando el nigromante le dice «que no tuviese miedo de que la vela se acabase, aunque ardiese un año entero, porque estaba formada de tal arte, que duraría eternamente, mientras que en la noche del Bautista no la echase en una hoguera bien encendida» (p. 276). Con ello, otra antigua creencia popular aparece en este relato: el del carácter purificador de las hogueras durante la noche de San Juan. Este rito apotropaico –es decir, que es capaz de ahuyentar el mal– se remonta a épocas precristianas, en las que se celebraban diferentes rituales durante el solsticio de verano, la mayoría relacionados con el fuego como principal elemento purificador y con el que, además, se pretendía dotar de mayor fuerza al sol, pues a partir de ese momento iría debilitándose.

Don Diego pondrá en práctica las instrucciones del moro y surgirá el efecto deseado. Al encender la vela, doña Inés –como hipnotizada–

52 Caro, *La brujas…*, p. 173.

abandona su casa para ir a la cama del caballero, y solo cuando este le dio la orden de irse, regresó a su hogar, donde, además, nadie de su casa escuchó su ir y venir «por estar vencidos del sueño, o porque participaban todos del encanto» (p. 278). Así sucedió todas las noches durante más de un mes, hasta que el hermano de la dama, junto con ministros de la justicia, observaron cómo, en mitad de la noche, doña Inés abandonaba su casa medio desnuda para dirigirse a la de su vecino. Tras las averiguaciones oportunas, buscaron al moro, que no apareció[53]; llevaron a don Diego ante el Superior Consejo de la Inquisición, sin que se supiera más de él[54]; y determinaron que la dama se encontraba libre de toda culpa, pues actuaba bajo encantamiento.

No obstante, doña Inés se convertirá otra vez en víctima, ahora de su hermano, de su cuñada y de su marido que, ofendidos en el honor familiar, la harán una murada a la fuerza[55], pues la mantendrán emparedada y viva. Finalmente, doña Inés será liberada, mientras que los tres criminales terminarán condenados a morir en el cadalso.

---

53 Para Matos-Nin, el hechicero es, en realidad, el diablo, pues «posee características demoníacas; por eso desaparece tan repentinamente que las autoridades no pueden dar con él» (Matos-Nin, *Las novelas de María de Zayas…*, p. 48).

54 Llama la atención que, a pesar de que se menciona la intervención de la Inquisición en el caso, Zayas no quiera explicitar un castigo para el caballero. Tan solo menciona que se le «castigó en secreto», pues «no pareció más» (282).

55 En la novela se nos describe de este modo «En un aposento, el último de toda la casa, donde, aunque hubiese gente de servicio, ninguno tuviese modo ni ocasión de entrar en él, en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron […] pusieron yeso y cascotes, y lo demás que era menester, pusieron a la pobre u desdichada doña Inés, no dejándole más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino como ordinariamente se dice, en cuclillas, y la tabicaron dejando sólo una ventanilla como medio pliego de papel, por donde respirase y le pudiesen dar una miserable comida, porque no muriese tan presto» (283). Desde la Edad Media hasta finales del siglo XVII se dio el fenómeno de las muradas en España. Estas eran mujeres que, de forma voluntaria, elegían llevar una vida eremítica a través del aislamiento más absoluto: el emparedamiento. Estas, tras celebrar de forma pública su funeral, se tapiaban en el muro de una iglesia o convento, o en las murallas de la ciudad, en un espacio tan estrecho que tan solo les permitía estar de pie. Las muradas eras alimentadas por la caridad de las gentes que se acercaban a ellas en busca de consuelo o sabios consejos, pues eran consideradas mujeres santas. Para una primera aproximación al tema de las muradas, véase Raquel Fernández Díez y María Pilar Alonso villar, «Las "muradas": una elección de vida para mujeres eremitas», en *I Congreso virtual sobre historia de las mujeres (del 15 al 31 de octubre de 2009)*, en línea: ‹http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/i_con_h_mujeres/documentos/comunicaciones/comufernandezdiez.pdf›.

2.2. Fantasmas y cadáveres resucitados

El desengaño amando y premio de la virtud

En el apartado anterior, dedicado a las novelas que trataban de «Hechicerías», ya comentamos cómo, en *El desengaño amando y premio de la virtud*, doña Juana recurrió a las supuestas artes mágicas de un estudiante para recuperar el amor de don Fernando, y cómo, a través de dos demonios, fue advertida por estar condenando su alma al Infierno. Sin embargo, doña Juana no escarmentará, ya que volverá a recurrir al estudiante para conseguir que Octavio, un antiguo pretendiente al que desdeñó por don Fernando, regrese a España. Y es que este caballero, tras ser rechazado por doña Juana, quiso huir de la tristeza y de los celos embarcándose con destino Nápoles para allí servir al rey como soldado. Pero, esta vez, el estudiante no querrá participar activamente del conjuro que haría regresar a don Octavio. Por ello, le dará un papel a doña Juana con unas «escandalosas» palabras, que debía pronunciar cada noche.

Con esta nueva práctica esotérica, Zayas volverá a incidir en la imposibilidad de que un simple mortal pueda gozar de poderes mágicos. Y es que, durante la tercera noche, bien porque «las palabras del papel tuviesen la fuerza que el embustero estudiante había dicho, o que Dios, que es lo más cierto, quiso con esta ocasión ganar para sí a doña Juana, haciendo instrumento al demonio y sus cosas para que fuese el mismo la causa de su conversión» (p. 387), apareció el fantasma de Octavio «cargado de cadenas y cercado de llamas de fuego y dando temerosos suspiros» (p. 387).

Según la autora, solo Dios es capaz de gobernar sobre las almas de los difuntos; como la de Octavio, que regresa del Purgatorio para advertir a doña Juana de cómo estaba condenando su alma al Infierno[56]:

> — […] advierte que aunque el demonio es padre de mentiras y engaños, tal vez permite Dios que diga alguna verdad en provecho y utilidad de los hombres, para que se avisen de su perdición, como ha hecho contigo, pues por la boca del estu-

56 El mismo Octavio da a entender que se encuentra penando en el Purgatorio y no en el Infierno. Así se lo explica a doña Juana: «[…] que estoy en las mayores penas que puede pensar una miserable alma, que aguarda en tan grandes dolores la misericordia de Dios, porque quiero que sepas que, dentro de un año que partí de esta ciudad, fue mi muerte saliendo de una casa de juego, y quiso Dios que no fuese eterna» (p. 388).

> diante tiene avisado tu peligro. Teme, que te dijo que estás en los infiernos, dale gracias porque te avisa enternecido de tu perdición […] Y mira por tu alma, que es lo que te importa, que una vez perdida no hay otra pérdida mayor ni ganancia que supla su falta […] Y no pienses que he venido a decirte esto por la fuerza de tus conjuros, sino por particular providencia y voluntad de Dios, que me mandó que viniese a avisarte de esto y decirte que si no miras por ti, ¡ay de tu alma! [pp. 387-388]

Así pues, Zayas da a entender que todo suceso sobrenatural procede de Dios, el único que tiene poder sobre las almas mortales, así como sobre los demonios.

Finalmente, esta primera trama del relato concluye con una doña Juana arrepentida y asustada tras la visita del espíritu de Octavio, por lo que ingresará en un convento para salvar su alma.

El imposible vencido

Igual que en la novela anterior, en *El imposible vencido*, María de Zayas también introducirá el motivo de la aparición espectral de forma muy breve:

> doña Blanca contó en presencia de los circunstantes cómo desde ha un año muerto su marido, se oyó en su casa un grandísimo ruido que duró ocho días, y que habría cuatro meses que se veía en ella un fantasma, tan alta y temerosa que no tenían ella y sus criadas otro remedio más que en dando las once de la noche (que es la hora en que siempre se veía), encerrarse en un retrete y aguardar allí hasta que dadas las doce se tornaba a desaparecer, porque nunca jamás se entraba en aquella parte donde ellas se retiraban. [p. 453]

En la anterior cita, observamos que Zayas emplea recursos y referencias que ya aparecieron en las novelas anteriores. Es el caso de las once como la hora propicia para que sucedan hechos sobrenaturales; también de la identificación del fantasma con ciertos ruidos: «como dieron las once, se empezaron a oír unos golpes y a dar temerosos gemidos» (p. 455), y del típico acompañamiento de cadenas que, es este caso, es fingido: «la

estatura del hombre que entró por la puerta se había hecho tan alta y disforme que llegaba al techo, y con un bastón que traía en las manos, del cual pendían cantidad de cadenas, daba los golpes con que amedrentaba a las inocentes y flacas mujeres» (p. 455)[57].

No obstante, como ya hemos comentado, en esta ocasión no será un verdadero espíritu o fantasma el que tenga atemorizada a la protagonista del relato y a sus criadas, sino que todo vendrá a ser una traza de un caballero llamado Arnesto, vecino de doña Blanca, que se disfrazaba de este modo para poder entrar en casa de la dama.

Por otra parte, en esta novela también aparece un hecho milagroso: la resurrección de doña Leonor gracias a las devotas súplicas de su amado don Rodrigo:

> ¡Oh fuerza de la oración que tanto alcanzas! ¡Oh piadoso Dios, que así oyes a los que de veras te llaman! Pues apenas acabó don Rodrigo de pedir con piadoso y devoto afecto, cuando fue oído con misericordia, porque sintiendo ruido en el ataúd en que estaba doña Leonor, volvió la cabeza y vio que, alzando la dama las manos, se las puso al rostro con un ¡ay! muy debilitado. [p. 475]

Resurrección que, más adelante, será ratificada de milagro por un teólogo, quien le asegurará a don Rodrigo que «Dios había vuelto a doña Leonor a este mundo para que cumpliese la primera palabra» (p. 476), pues, a pesar de que se vio obligada a casarse con otro caballero, antes le había prometido a don Rodrigo que sería su esposa.

Esta no será la única resurrección ideada por la autora en sus *Desengaños amorosos* se darán otras, y siempre procedentes del poder divino. En todos los casos, observaremos cómo la autora únicamente le confiere a Dios el poder de dominar el alma y cuerpo de los muertos. En este sentido, su posicionamiento ante el fenómeno espírita es semejante al de Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, quien llega a sostener lo siguiente:

---

57 En *Jardín de flores curiosas*, se vuelve a dar una circunstancia semejante acompañando a la aparición espectral: «era medianoche; y a esta hora oyó un gran estruendo y ruido, que parecía de muchas cadenas que se meneaban» (Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 715).

> […] las ánimas de que se hace mención que han aparecido son de las que están en la Gloria o en el Purgatorio, o de las que estaban en el Limbo. Pero también, según la opinión de algunos, las ánimas de los dañados pueden aparecer acá en el mundo, porque ya yo dije que estas reglas generales no contradicen a la particular permisión y disposición divina, y así, permitiéndolo Dios, podrán salir de la manera que las otras[58].

Y, a continuación, el personaje de Luis responderá:

> Razones parecen bastantes para fundar lo que habéis dicho; pero la determinación dejémosla para otros mejores teólogos. Y volviendo a lo pasado, digo que muchas destas fantasmas y visiones que las gentes dicen que veen, también las tengo por fingidas y compuestas por algunas ocasiones que se ofrecen, y también por algunos engaños que los hombres reciben de ellas[59].

El verdugo de su esposa

En esta novela encontramos que, frente a la cruel venganza de un marido celoso, intervendrá de nuevo Dios para proteger la vida y el alma de un caballero devoto de la Virgen María. Y es que don Pedro, marido de Roseleta, al saber que su mujer estaba siendo pretendida por don Juan –su amigo–, ideará una traza con la que poder matar al ofensor. Esta consistirá en hacerle llegar a don Juan una carta, fingidamente escrita por la dama, en la que lo citará de noche a una quinta. De este modo, cuando acudiera el iluso amante, don Pedro estaría esperándolo en lugar de Roseleta para acabar con su vida. Sin embargo, durante el camino hacia el lugar acordado, don Juan escuchará que tocan el Avemaría y «aunque divertido en sus amorosos cuidados» decide detenerse para rezar a la Virgen, a quien le pide «que no mirando la ofensa que iba a hacerle, le librase de peligro y le alcanzase perdón de su precioso Hijo» (p. 213).

Tras esto, don Juan prosiguió su marcha hasta que, al poco, escuchó una voz que lo llamaba, la cual procedía de un lado del camino, donde

58 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 727.

59 Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 727.

se encontraban los cuerpos de tres hombres que habían sido ahorcados por la justicia. El caballero se acercará a los cadáveres y, al comprobar que era uno de ellos quien lo llamaba, creyó que se estaba frente a una aparición, mas después, el propio ahorcado le dijo que, en realidad, estaba vivo y que solo deseaba que don Juan le ayudara a bajar de la horca. El caballero así lo hizo y los dos juntos continuaron el camino. Pero, al llegar, el ahorcado convenció a don Juan para que se apartara y fuera él en su lugar quien se adentrara en la quinta. Así, el marido de Roseleta, con dos amigos, acuchilló al ahorcado. Este, una vez había pasado el peligro para el caballero, acudió junto a él para sacarlo de su asombro con la siguiente explicación:

> — […] Vesme cómo vengo, pues todas estas heridas me han dado, creyendo ser tú, y luego me echaron en un pozo, y muchas piedras sobre mí. Y aún pienso que don Pedro no quedó vengado de tu traición y falsa amistad, de que Roseleta, su mujer le dio cuenta, poniéndole en la mano tus papeles, y por orden suya te escribió ella para que, viniendo aquí, su marido te diese el castigo que merecen tus atrevimientos, Y mira lo que los cristianos pecadores debemos a la Virgen María, Madre de Dios y Señora nuestra, que con venir, como venías, a ofender a su precioso Hijo y a Ella, se obligó de aquella Avemaría que le rezaste, cuando saliendo de la ciudad, tocaron a la oración, y de una misa que todos los sábados le haces decir en tu capilla, donde tienes tu entierro y el de tus padres, y le pidió a su precioso Hijo te librase de ese peligro que tú mismo ibas a buscar; y su Divina Majestad, por voluntad (quizá para que siendo este caso tan prodigioso y de admiración, tú y los demás que lo supieren sean con más veras devotos de su Madre), me mandó viniese de la manera que has visto, para que tomando a los ojos de don Pedro y sus criados tu forma, lleven creído que te dejan muerto y sepultado en aquel pozo, y tú tengas lugar de arrepentirte y enmendarte. Ya te he librado y dicho lo que tan admirado te tiene. Quédate con Dios, y mira lo que haces, y que tienes alma, y que esta noche has estado cerca de perderla con la vida. Que yo me voy adonde estaba cuando Dios me mandó que viniera a librarte; que yo muerto estoy, que no vivo, y acuérdate de mí para hacerme algún bien. [pp. 217-218]

En definitiva, en esta novela observamos no a un fantasma o una visión, sino a un muerto resucitado –un zombi– que actúa siguiendo los designios de Dios en favor de don Juan, fiel devoto de la Virgen, quien intercede por él ante su hijo para salvar al caballero de una muerte segura. Pero esta no es la única vez en que el amor y protección de la Virgen actúa para ayudar a alguno de los protagonistas de las novelas de Zayas. El relato más significativo al respecto es el titulado *La perseguida triunfante*, en el que se producirá un claro enfrentamiento entre María y el Demonio.

Como apunta Pazzini[60], según la tradición cristiana, el milagro de la resurrección tan solo le compete a Dios. El Demonio puede realizar seudomilagros ilusorios, apariencias, pero jamás una acción de tal calibre. Esta circunstancia ya se recoge en la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, ejemplificada en la disputa entre Simón el Mago y Pedro en la corte de Roma, frente a Nerón.

Simón defendía la magia como la disciplina más poderosa, mientras que Pedro sostenía que la religión cristiana era más verdadera y potente; así que ambos intentaron resucitar a un muchacho que acababa de fallecer. Primero intervino Simón, con «sus encantamientos sobre el cuerpo, y los que estaban en derredor vieron cómo el muerto levantaba la cabeza». Todos los presentes dieron por buena la magia de Simón y quisieron lapidar a Pedro. Pero este dijo así: «Si el muerto vive, póngase en pie y camine y hable; sólo de esta manera sabremos que la cabeza del muerto se ha movido también fuera de nuestra fantasía» Pedro dijo «Joven, en nombre de Jesucristo crucificado, levántate y anda», y el muchacho se levantó y caminó. Después de esto, quisieron lapidar a Simón, pero Pedro intervino: «Bástele la desgracia de verse derrotado con sus propias artes, Nuestro Maestro nos enseñó que debemos devolver bien por mal»[61].

El traidor contra su sangre

En la novela *El traidor contra su sangre*, nos encontramos con una nueva aparición espectral. En este caso se trata del espíritu de doña Mencía –asesinada por su hermano–, que se le aparece a su esposo,

60 Pazzini, *Demonios, brujas y curanderos*, p. 58.

61 Extraído de Pazzini, *Demonios, brujas y curanderos*, p. 58-60.

don Enrique, para explicarle lo sucedido y advertirlo del peligro que corría su vida.

El suceso comienza a las once, con la llegada del caballero a casa de su amada, que tiene la esperanza de hablarle a través de la reja «paso tocó en ella, y apenas puso en ella la mano, cuando las puertas se abrieron con grandísimo estruendo» (p. 382).

Como se puede observar, la aparición fantasmal va unida a una serie de fenomenologías que se van repitiendo en la mayoría de sucesos sobrenaturales: el ruido, pero también, en este caso, se le añade la luz, la claridad, símbolo de inocencia: «y alborotando con él, miró por ver que en el pequeño retrete había claridad, no de hachas ni bujías, sino una luz que sólo alumbraba en la parte de adentro, sin que tocase a la de afuera» (p. 382). Esta era una luz que envolvía en cuerpo de la dama, que se encontraba tendida, «bañada en sangre, que con estar muerta desde mediodía, corría entonces las heridas, como si se las acabaran de dar» (p. 382). Con esta nueva manifestación fantástica, la autora va condicionando la interpretación del lector hacia el hecho milagroso, aumentando la intriga hasta llegar a la culminación del fenómeno al hacer que el cadáver de la dama le hablara de este modo a su amado:

> —Ya, esposo, no tienes que buscarme en este mundo, porque ha más de nueve horas que estoy fuera de él, porque aquí no está más de este triste cuerpo, sin alma, de la suerte que le miras. Por tu causa me han muerto; mas no quiero que tú mueras por la mía, que quiero que me debas esta fineza. Y así, te aviso que te pongas en salvo y mires por tu vida, que estás en muy grande peligro, y quédate a Dios para siempre. [pp. 382-383]

Don Enrique, tras lo vivido, queda sin ánimo, «casi difunto» (p. 383), junto al cuerpo de su esposa, motivo por el que no podrá defenderse de don Alonso cuando este se acerque a él para asestarle nada menos que veintidós puñaladas. Sin embargo, más adelante, se explica que Dios no permitió que muriera don Enrique por intercesión de la Virgen, a quien le prometió que sería fraile si salía con vida. Así, volvemos a ver que Zayas introduce la figura de la Virgen María como intercesora frente a su hijo y verdadera Madre de todos los cristianos.

Agradecido don Enrique, reformó el convento y construyó una capilla para que descansase en ella el cuerpo de su esposa, que «con haber

pasado un año que duró la obra, estaban las heridas corriendo sangre como el mismo día que la mataron, y ella tan hermosa, que parecía no haber tenido jurisdicción la muerte en su hermosura» (p. 385). De este modo, las señales de la intervención divina quedan marcadas perpetuamente en el cuerpo de doña Mencía, dando testimonio del milagro producido a través de ella.

Sin embargo, este no es el único suceso extraordinario de la novela. Más adelante, don Alonso también matará a doña Ana, su esposa, y no contento con haberla decapitado y lanzado su cuerpo a un pozo, también cogerá su cabeza y la enterrará en una cueva. Finalmente, don Alonso fue prendido por la justicia y, justo cuando se dirigía al cadalso para ser castigado por todos sus delitos, en un repentino arrepentimiento, detendrá su propia ejecución para confesar dónde se encontraba la cabeza de doña Ana, que la encontraron en la mencionada cueva, «tan fresca y hermosa como si no hubiera seis meses que estaba debajo de tierra» (p. 398). De ello se infiere que el alma de ambas mujeres goza del favor de Dios.

Estragos que causa el vicio

En la última novela de *Desengaños amorosos*, titulada *Estragos que causa el vicio*, María de Zayas vuelve a tratar el tema de las apariciones fantasmales con el propósito de auxiliar o, en todo caso, advertir a uno de los personajes protagonistas. No obstante, a diferencia de los otros relatos, el episodio fantástico no forma parte de la trama principal, pues aparece como una anécdota introductoria, independiente de lo que después será el desengaño.

El relato se sitúa en Lisboa, exactamente en el año 1619, cuando el rey Felipe III viajó a Portugal para jurar a su hijo como sucesor del reino. Don Gaspar, uno de los camareros reales, llevaba quince días visitando a la menor de cuatro hermanas. El caballero, mirando por el honor de las mujeres, siempre entraba en su casa de noche y por la puerta trasera. Y así lo hizo la noche en que, en una cueva que estaba en el mismo portal, «oyó unos ayes dentro, tan bajos y lastimosos, que no dejó de causarle, por primera instancia, algún horror» (p. 472). Determinado a saber qué o quién se escondía en aquel lugar, don Gaspar cogió una luz y se adentró en la cueva. Primero, se asustó al verla desierta, pero después, con un garabato que halló colgado, dio con el autor de tales lamentos:

> [Don Gaspar] empezó a arañar la tierra para ver si acaso descubriría alguna cosa. Y a poco trabajo que puso, por estar la tierra movediza, vio que uno de los hierros del garabato había hecho presa y se resistía de tornar a salir; puso más fuerza y levantando hacia arriba, asomó la cara de un hombre, por haberse clavado el hierro por debajo de la barba. [p. 473]

El caballero, dadas las circunstancias, avisó a las mujeres de lo sucedido. Y todos, por respeto a Dios y al fallecido, pasaron esa noche «en buena conversación», «pues a la vista de los muertos no es razón pecar los vivo» (p. 473). Finalmente, don Gaspar dedujo que el fallecido no descansaba en paz por no estar en tierra sagrada, así que lo sacó de aquel lugar, lo enterró en un convento cercano y pagó para que se dijesen misas por su alma.

Así termina este episodio, sin más atractivo ni relación con la historia central. De su finalidad, tan solo podemos indicar que, además de presentarnos a don Gaspar, uno de los personajes protagonistas, la autora se vale de esta anécdota para incidir en el origen divino del fenómeno sobrenatural, pues se insinúa que Dios, a través del fallecido, quiso poner sobre aviso a don Gaspar:

> Bastó este suceso para apartar a don Gaspar de esta ocasión en que se había ocupado; no porque imaginase que tuviesen las hermanas la culpa, sino porque juzgó que era aviso de Dios para que se apartase de esa casa donde tales riegos había […] Y asimismo atemorizado de este suceso, pasó algunos días resistiéndose a [los] impulsos de la juventud, sin querer emplearse en lances amorosos, donde tales peligros hay, y más con mujeres que tienen por renta el vicio y por el caudal el deleite. [pp. 474-475]

3.2. Pactos con el demonio

El jardín engañoso

En el último de los relatos de *Novelas amorosas y ejemplares*, *El jardín engañoso*, se da un caso de pacto con el Demonio. Constanza, dama felizmente casada con don Carlos, se verá pretendida por otro galán llamado don Jorge, por ello es por lo que, para terminar con sus

pretensiones amorosas, le propondrá que realice un imposible a cambio de conseguir los favores que desea. De este modo se lo dirá:

> —Hagamos, señor don Jorge, un concierto; y sea que como vos me hagáis en esta placeta que está delante de mi casa, de aquí a la mañana, un jardín tan adornado de cuadros y olorosas flores, árboles y fuentes, que ni en su frescura ni belleza, ni en la diversidad de pájaros que él haya, desdiga de los nombrados pensiles de Babilonia que Semíramis hizo sobre sus muros, yo me pondré en vuestro poder y haré por vos cuanto deseáis […] porque si no es a precio de un imposible, no han de perder Carlos y Constanza su honor, granjeado con tanto cuidado y sustentado con tanto aumento. Este es el precio de mi honra; manos a la labor, que a un amante tan fino como vos no hay nada imposible. [p. 527]

Don Jorge, tras esta proposición, huirá hacia el campo, donde, «loco y perdido», comenzará a tener «mortales pensamientos» (p. 527); es decir, comenzará a pensar en el suicidio, uno de los mayores pecados que puede cometer un cristiano. En ese momento, mientras lo envolvían pecaminosas ideas, aparecerá el demonio, que lo tentará y confundirá al asegurarle que él podía realizar el maravilloso jardín a cambio de su alma. Movido por la pasión, don Jorge no dudará en firmar la cédula con la que le vende su alma al diablo a cambio de hacer realidad su deseo.

A la mañana siguiente, cuando Constanza vio el majestuoso jardín delante de su casa, arrepentida y desesperada, le explicó todo a su marido. Ambos estaban dispuestos a actuar en consecuencia para no verse deshonrados –ya por tener que cumplir Constanza con su promesa, como por no cumplir con su palabra–: por una parte, la dama le pide a su marido que le quite la vida, así ella no tendría que darse a don Jorge y don Carlos limpiaría la afrenta; mientras que este último, por otra parte, determina que es él quien debe morir porque así, quitándose de en medio, Constanza podría cumplir con lo prometido. Por ello, no duda en sacar su espada e intentar darse muerte con ella; pero don Jorge, conmovido, se lo impedirá y le alzará la palabra a Constanza.

Tras esta situación, se da lo inimaginable: el demonio aparecerá de nuevo con el contrato firmado por don Jorge y dirá lo siguiente:

> —No me habéis de vencer, aunque más hagáis, pues donde un marido, atropellado su gusto y queriendo perder la vida, se vence a sí mismo, dando licencia a su mujer para que cumpla lo que prometió; y un loco amante, obligado de esto, suelta la palabra que le cuesta no menos que el alma, como en esta cédula se ve que me hace donación de ella, no he de hacer menos yo que ellos. Y así, para que el mundo se admire de que en mí pudo haber virtud, toma don Jorge. Ves ahí tu cédula; yo te suelto la obligación, que no quiero alma de quien tan bien se sabe vencer. [p. 532][62]

Parece que la bondad termina por impregnar a todos los personajes del relato, incluso al demonio. Sin embargo, este desprecia el alma de don Jorge no por mera caridad, sino porque, al haber incumplido su palabra, el caballero ha quedado deshonrado, y un alma sin honor no posee valor para el demonio.

Por otra parte, la autora apunta la posibilidad de la intervención divina sobre la voluntad del diablo cuando describe cómo don Jorge comenzó a darle gracias a Dios «por la merced que le había hecho de librarle de tal peligro, creyendo que por secretas causas, sólo a su Majestad Divina reservadas, había sucedido aquel caso» (p. 533). Con ello, volvemos a asistir a un hecho maravilloso provocado directamente por Dios, el único ser superior que es, incluso, capaz de dominar la voluntad del diablo.

Asimismo, el jardín no deja de ser una mera ilusión, que se desvanece cuando el demonio cancela el contrato. En este sentido, una de las creencias que se remonta a época medieval es la que hace referencia a la incapacidad del demonio de obrar milagros –privilegio exclusivo de Dios–, aunque sí podía recrear ilusiones ópticas o apariencias de verdad con las que engañar a los mortales[63]. Al respecto, comparto la opinión de Matos-Nin cuando afirma que: «La alianza que presenta Zayas entre hombre-diablo es similar a la del amor-engaño. El demonio intenta engañar al hombre por medio de la ilusión y la fantasía, mientras que el hombre intenta engañar a la mujer por medio del amor»[64].

---

62 Tras decir estas palabras, se escuchó «un grandísimo estruendo», al tiempo que desaparecía el demonio y, con él, el jardín, dejando un «espeso y hediondo humo» (p. 532). De esta forma, observamos que Zayas vuelve a relacionar al demonio con una serie de determinados elementos visuales y sonoros de larga tradición popular.

63 Pazzini, *Demonios, brujas y* curanderos, p. 58-50.

64 Matos-Nin, *Las novelas de María de Zayas*…, p. 41.

La perseguida triunfante

Si, hasta ahora, simplemente aparecía la Virgen mencionada en algunos relatos, en *La perseguida triunfante* se convertirá en uno de los personajes principales. En esta novela, se produce una batalla entre el Demonio y la Virgen, quienes ejercerán su poder e influencia sobre dos personajes mortales: la reina Beatriz –protegida de la Virgen– y su cuñado, Federico –instrumento del brujo y, por extensión, del Diablo–.

La Virgen adquirirá la apariencia de una bella mujer. Y, aunque no será hasta el final de la historia que se nos desvele la auténtica identidad de esta dama auxiliadora, desde el principio el lector la identificará con la Madre de Dios, ya que Zayas va insertando diferentes alusiones al respecto. Por ejemplo, en su primera aparición, la Virgen advierte y consuela a Beatriz con las siguientes palabras: «que aunque Dios ha permitido darte este martirio, aún no es llegado tu fin, y te faltan otros que padecer, que a los que Su Divina Majestad ama, regala así» (p. 431). Además, por el modo en que, acto seguido, la autora describe a esta misteriosa dama y la reacción que tiene Beatriz al verla, volvemos a relacionarla con la Virgen:

> [Beatriz] vio junto a sí a una mujer muy hermosa, y con ser, a su parecer, muy moza, tan grave y venerable, que obligaba a tenerla respeto. Y parescióle asimismo que la había visto otras veces, mas no que pudiese acordarse en dónde. Púsose de rodillas la hermosa reina, no porque la tuviese por deidad, aunque su grave rostro daba indicios de ello, sino por agradecida al beneficio recibido. [p. 431]

De igual modo procederá María de Zayas a la hora de ir presentando la figura del mago, oculta bajo la apariencia de un doctor, pues paulatinamente irá mostrándose como un ser muy vinculado al Demonio, hasta que su identificación con el Maléfico sea completa. Así se nos describe por primera vez: «un hombre vestido a modo de escolástico, de horrible rostro, y que parecía de hasta cuarenta años. Traía un libro en la mano, dando con él muestra de que profesaba ciencia» (p. 436). Obsérvese que ambas figuras antagónicas están construidas sobre características opuestas: dama joven y bella vs. hombre de cierta edad y horrible.

Este doctor, nada más ver a Federico le hará saber hasta dónde llegan sus artes al decirle: «[…] más sé yo de ti que tú de mí, pues sólo por saber con el cuidado en que estás y remediártele, vengo de muy ex-

trañas y remotas tierras, no habiendo [un] cuarto de hora que estaba de esa parte de los montes Rifeos» (p. 436). Así, sabremos que el horrible doctor posee el poder de conocer tanto el pasado como el futuro –don reservado al demonio y a la divinidad–, así como el poder de la ubicuidad, que vuelve a mencionarse más adelante, cuando el personaje afirma no saber de dónde procede el poder que continuamente auxilia a Beatriz: «a mí, que no se me encubre cuanto pasa en el mundo, y aun lo que en las profundas cavernas del infierno hay, lo miro y juzgo como si estuviera en cada parte» (p. 456). Por tanto, como lectores, vamos asociando a este personaje malvado con el Demonio.

La Virgen socorrerá en diversas ocasiones a Beatriz: la salva de la muerte varias veces; le cura la ceguera; la libra de ser violada, «tirando de ella, la sacó de entre los brazos del lascivo príncipe, y se la llevó, quedando Federico abrazado, en lugar de la hermosa presa que se le iba, con un fiero y espantoso león, que con sus uñas y dientes le hería y maltrataba» (p. 445); incluso devolverá a la vida a un joven príncipe, asesinado por librar a doña Beatriz de la muerte.

Por su parte, el doctor servirá a don Federico, un hombre pasional que solo pretende dos cosas: gozar de Beatriz y conseguir la corona de su hermano. Para ello, el personaje demoníaco llevará a cabo diversos encantos y estratagemas: le dará al caballero un anillo que poseía la virtud de hacer que su portador fuese creído, así como de transfigurarlo. Sin embargo –como no podía ser de otra forma– sus poderes serán muy inferiores en comparación con los de la Virgen, pues no podrá impedir de forma mágica el ataque del león, ni sanar a Federico de sus heridas, por ejemplo. Además, desconocerá cómo Beatriz pudo transformase en fiera y de donde procedía esa misteriosa arte que la protegía[65]. Muy significativa al respecto es la respuesta que, posteriormente, le dará a Federico cuando le pregunta acerca de lo sucedido:

> —¿Qué quieres, príncipe, que me parezca? […] sino que tú y yo tenemos fuerte enemigo, porque no puedo, por más que lo procuro, alcanzar qué deidad defiende esta mujer, que no me

65 «Quedó Federico tendido en el suelo, mal herido; tanto, que los criados y el doctor les fue forzoso llevarle al primer lugar, donde se estuvo curando muchos días de sus heridas, no pudiendo alcanzar, ni Federico con su entendimiento, ni el doctor con sus artes, cómo había sido aquella transformación, ni adonde se había ido Beatriz; que eso estaba por entonces reservado a quien la llevaba» (p. 446).

> valen nada mis artes y astucias contra ella. […] y no puedo entender sino que es grandísima hechicera y maga. […] Y a eso te respondo que contra esa mujer ni tu acero puede cortar, ni mis artes tienen fuerza por una sombra que la ampara, que no puedo alcanzar quién se la hace, ni mis familiares tampoco; porque hay cosas que hasta a los demonios las oculta Dios por secretos juicios suyos, y es el amparo tan grande que tiene en ella, que aunque ahora quisiera llegar a ella […] no fuera posible. [pp. 449-450]

Con esta intervención, el doctor se vincula directamente con el Diablo, pues él mismo llega a relacionarse con los demonios a quienes Dios les limita sus poderes al ocultarles ciertas cosas. Sin embargo, María de Zayas parece recaer en una contradicción al poner en boca del personaje el siguiente comentario, dirigido a Federico y refiriéndose a Beatriz: «no puedo alcanzar […] en qué virtud se libra esta mujer de tantos peligros como la ocasionamos tú y yo, que sé, aunque más lo procuro, si en virtud de Dios u de algún demonio se hace esto» (p. 456). Pero debemos entender que estas palabras van dirigidas al príncipe, a quien el Demonio engaña y manipula disfrazado de doctor y, por tanto, ocultándole su verdadera identidad. Además, de esta forma, Zayas también consigue aumentar el suspense que gira en torno a este personaje, haciendo que el lector se replantee si es un hechicero o el mismo Demonio. Así, mientras que la figura de la Virgen se reconoce rápidamente, incluso ella misma llegará a desvelar su identidad a mitad del relato; deberemos esperar hasta el final para descubrir la verdadera naturaleza del mago.

Hacia el final de la novela, la Virgen le explicará a Beatriz que Dios ha propagado una epidemia de peste en su reino, y que solo ella podrá sanar a los enfermos gracias al poder de unas hierbas. Pero, no solo eso, una condición indispensable para que sean curados es que confiesen sus pecados delante de ella y de otra persona. Además, la Virgen le pide que advierta a todos de que «en dejando de confesar algún pecado, o por vergüenza o por malicia, al punto que beba el salutífero licor, le será riguroso veneno que le acabará la vida, con gran peligro de su alma» (p. 461).

Uno de los enfermos será Federico, de ahí que se vea obligado a confesar todos sus pecados si desea conservar la vida, aunque con ello rompa la promesa –he aquí el motivo del pacto– que le había hecho al supuesto doctor de no hablar nunca de su amistad, ni tan siquiera bajo

confesión[66]. Sin embargo, frente a la posibilidad de morir con el alma condenada, Federico terminará por explicarle todo a la dama y a su hermano y rey. De este modo, Beatriz recobrará su honor y será vista como inocente por todos.

Por tanto, la Virgen se erigirá vencedora frente al doctor, que nada más ver a María

> dando un gran estallido, como si un tiro de artillería se disparara, daba grandes voces, diciendo:
> —¡Venciste, María, venciste! ¡Ya conozco la sombra que amparaba a Beatriz, que hasta ahora estuve ciego!
> Desapareció, dejando la silla llena de espeso humo, siendo la sala un asombro, un caos de confusión, porque a la parte que estaba Beatriz con su divina defensora era un resplandeciente paraíso, y a la que el falso doctor y verdadero demonio, una tiniebla y oscuridad. [p. 465]

De este modo se nos revela, finalmente, la verdad, y el lector descubre que se le ha narrado, en realidad, una batalla entre la Virgen y el Demonio.

Según Ingrid E. Matos-Nin:

> Zayas quiere convencer al lector de que es una mujer, la Virgen María, quien vence al mal y redime al hombre y a la mujer del pecado. Por lo tanto, el triunfo del bien sobre el mal en esta narración, tiene el propósito de hacer que el lector se convenza del valor social que tiene la mujer y de que cese la persecución que sufre por parte del hombre[67].

Si bien es cierto que Zayas inserta continuamente mensajes en contra del mal concepto que los hombres tienen de las mujeres, me parece desacertada la última afirmación de Matos-Nin. La autora no emplea el tema del enfrentamiento de la Virgen y el Demonio con un fin «feminista», sino que se vale de él para concebir una historia repleta de sucesos

66 A través de las palabras de Federico, observamos que el pacto se cierra con un apretón de manos entre los dos personajes: «Y para que con más seguridad estés, dame la mano y palabra de que de día ni de noche te has de apartar de mí, que yo te la doy de lo mismo. Y en cuanto al secreto (te vuelvo a prometer, como hijo de rey y príncipe que soy, y rey que espero ser) de guardártela de modo que, aunque me confiese, no confesaré lo que entre los pasa, ha pasado y pasará» (p. 450).

67 Matos-Nin, *Las novelas de María de Zayas…*, p. 3.

asombrosos. Además, se debe tener en cuenta que el motivo literario del pacto demoníaco era muy del gusto la época, y este ya aparece vinculado con la posterior intercesión mariana en la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine y en uno de los *Milagros de Nuestra Señora* (XXIV) de Gonzalo de Berceo. El motivo fue difundiéndose por toda Europa durante la Edad Media, y llegará a inspirar otra versión construida sobre el mismo tema: la leyenda de Fausto, teatralizada por Marlowe. Asimismo, centrándonos en la España del siglo XVII, también lo encontraremos dramatizado en diferentes comedias, ya vaya acompañado de la aparición mariana –*El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ángela de Acevedo– o sin la presencia de la Virgen –*La gran columna fogosa* de Lope de Vega, *El mágico prodigioso* de Calderón–. Además, como afirma Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*:

> El mito de María y el mito del diablo se han formado juntos, y no es posible el uno sin el otro. Dudar de los dos es pecado mortal. Existe un culto a María en las oraciones y un culto al diablo en los conjuros y exorcismos. El hombre camino de continuo sobre un abismo oculto bajo una fina cubierta. La vida en ese mundo es una lucha continua y desesperada con el diablo, frente al cual todo miembro de la Iglesia militante ha de defenderse y pelear, probando sus fuerzas como buen caballero […] Y en esa lucha la gracia divina actúa como un escudo. María es la protectora, a cuyo seno se acoge el hombre, y es también el juez de liza que otorga el premio del torneo[68].

3. Conclusiones

A través del análisis de los diez relatos, podemos determinar que María de Zayas mantiene una postura ideológica clara y ortodoxa para cada uno de los fenómenos sobrenaturales. En primer lugar –como buena cristiana–, Zayas cree tanto en la existencia del Bien como del Mal; por tanto no solo cree en Dios y en la Virgen, sino también en el Demonio y, por supuesto, en la vida más allá de la muerte. Ahora bien,

68 Extraído de Sigmund Méndez, *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 67.

aunque la autora admite la existencia de fantasmas y poderes demoníacos, no por ello aceptará que simples mortales, tenidos por nigromantes y hechiceras, posean poderes especiales con los que puedan invocarlos y dominarlos. Como refleja en sus relatos, solo Dios –y por extensión la Virgen– es capaz de ejercer control sobre ellos. Así lo refleja en la sátira *El castigo de la miseria*, y a través de la aparición del fantasma de Octavio en *El desengaño amando y premio de la virtud*.

Asimismo, siempre que actúa el demonio, intercederá Dios o la Virgen de algún modo, bien para acabar con él y/o salvar el alma de los personajes inocentes. Dios también se servirá de diferentes medios para lanzar advertencias: ya sea a través de premoniciones –*La fuerza del amor*–, de apariciones fantasmales o demoníacas –*El desengaño amando y premio de la virtud*, *El traidor contra su sangre* y *Estragos que causa el vicio*– o de la resurrección de muertos –*El imposible vencido* y *El verdugo de su esposa*–. Además, la divinidad realizará auténticos milagros –*El traidor contra su sangre*–, frente a las meras ilusiones promovidas por el diablo –*El jardín engañoso*–. En definitiva, el poder de Dios es superior y verdadero, tal y como se observa en la victoria de la Virgen frente al demonio en *La perseguida triunfante*.

En el caso de las hechicerías, en líneas generales, María de Zayas no cree en ellas; las considera embustes, trazas llevadas a cabo por timadores, por personas que se aprovechan de las penalidades o pasiones ajenas –*El castigo de la miseria*, *La fuerza del amor*–. Es por ello por lo que, en cuanto tiene oportunidad, arremete contra estas fingidas prácticas. No obstante, también se dan dos novelas en las que aparecen hechiceros capaces de controlar la voluntad de los mortales; aunque, como se insinúa en ambas ocasiones, no son ellos los que consiguen ejercer un poder mágico sobre las personas, sino que es el demonio quien actúa a través de ellos.

Por último, aun siendo consciente de los peligros que entraña la taxonomía aplicada a cuestiones literarias –pues pocas clasificaciones resultan completamente satisfactorias–, intentaré organizar los mencionados elementos o situaciones sobrenaturales bajo unas mínimas características funcionales dentro de la trama narrativa.

Como ya se ha mencionado, María de Zayas para sus novelas de tesis no prescinde de ninguna situación que pueda favorecer el mensaje que, en última instancia, desea transmitir. Así pues, encontramos que muchos de estos elementos y/o situaciones están al servicio de endurecer

las penalidades que sufren los personajes protagonistas para, de esta forma, victimizarlos al máximo y, al mismo tiempo, realzar sus virtudes. Esto ocurre en siete novelas.

En otros casos, lo maravilloso se introduce con otro propósito: ayudar a las heroínas a través de la intervención divina. Así se emplea en otras siete ocasiones. (En este sentido, debe tenerse en cuenta que, en la mayoría de relatos, aparecen diversos episodios fantásticos, algunos con diferente función diegética).

Y, en último lugar, encontramos dos relatos en los que lo sobrenatural se presenta de forma cómica, con la intención de ridiculizar y criticar por medio de la sátira a los falsos encantadores: *El castigo de la miseria*, con la burla ideada por un truhán, y *El desengaño amando y premio de la virtud*, en cuanto al episodio protagonizado por el estudiante alcalaíno y los dos demonios. En ambos casos, los sucesos maravillosos se desarrollan de una forma muy cercana al entremés[69], con finales típicos de dicho género teatral. Y es que el miserable don Marcos terminará con la cara chamuscada y sufriendo un desmayo por el miedo, tras presenciar la aparición de un supuesto demonio; mientras que el estudiante acabará recibiendo una paliza por dos demonios que, en teoría, estaban bajo su poder.

---

69 Ya hemos tratado del éxito editorial de las dos colecciones de novelas de Zayas en su época; sin embargo, sobre *El castigo de la miseria,* en concreto, sabemos que también fue transmitido, con el mismo título, en forma de obra teatral a través de la dramatización que realizó don Juan de la Hoz Mota en 1701, de la que se conserva parte del manuscrito autógrafo del autor en la Biblioteca Nacional de España (BNE), con signatura RES/262/116 y MSS/10714(H.191R.-196R.), así como diversas impresiones sueltas tanto en la BNE, en la Biblioteca Real y en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Acerca de esta adaptación teatral llevada a cabo por don Juan de la Hoz, me parecen significativas las palabras introductorias del editor, Eugenio Ochoa, a la comedia, por lo que las reproduzco casi en su totalidad (actualizando puntuación y acentuación), a pesar de su extensión: «Son tan pocas las comedias de carácter que ofrece nuestro antiguo teatro, que solo a serlo ha debido esta celebridad de que goza. Por lo demás, la tal comedia es verdaderamente detestable, y más que otra cosa parece sainetón. Plauto y Molière pintaron un *avaro,* la Hoz pinta un *miserable*; de aquí viene el carácter mezquino y débil de la composición de este último comparada con los primeros. La Hoz, sin embargo, tiene rasgos felicísimos, pero casi todos ellos pertenecen al bajo cómico o, por mejor decir, al género chocarrero. La parte de la invención en esta comedia es ridícula, prescindiendo de que todo, además, en ella es inverosímil en alto grado. Solo en una cosa es superior esta comedia a la de Molière, y es que Harpagón no queda castigado como merece, pues caído el telón se va a abrazar su tesoro, y don Marcos recibe el castigo más terrible que se le puede imponer, que es, sobre perder sus seis mil ducados, casarse con una aventurera»- Además, Ochoa asegura que «casi nada se diferencia» la comedia con la novela de Zayas. Eugenio Ochoa (ed.), «Don Juan de la Hoz Mota», en *Colección de los mejores autores españoles. Piezas escogidas sacadas*

Así pues, según la función que cada uno de los hechos extraordinarios poseen sobre la trama argumental, podemos hablar a grandes rasgos de tres: victimizar, ayudar o ridiculizar a alguno de los personajes principales. No obstante, una de las principales diferencias en el modo en que María de Zayas emplea el recurso de lo sobrenatural en *Desengaños amorosos* con respecto a su primera colección de novelas es que ya no lo utilizará de forma cómica. Esto se debe al incremento de la finalidad moralizadora y al tono más serio que adquiere la historia marco en el segundo libro, pues, desde el inicio, se insiste en que cada una de las historias debe servir de ejemplo a las mujeres, mostrándoles casos reales de desengaños amorosos.

Novelas amorosas y ejemplares

Títulos	Hechos sobrenaturales	1 Victimizar	2 Ayudar	3 Ridiculizar
El castigo de la miseria	Invocación demoníaca			
La fuerza del amor	Hechizo (*philocaptio*)			
	Premonición			
	Percepción extrasensorial de un animal			
El desengaño amando y premio de la virtud	Sujeción y control de demonios			
	Invocación espectral			
	Hechizo (control sobre la vida y voluntad de un ser humano)			
El imposible vencido	Aparición fantasmal			
	Resurrección			
El jardín engañoso	Pacto con el demonio			

del Tesoro del teatro Español, París, Baudry, Librería Europea, 1840, tomo XVII, p. 1. De la misma opinión es su antecesor Vicente García de la Huerta, quien, en la nota previa de su edición, afirma que «La novela de doña María de Zayas y la comedia de Hoz tienen tan notable conformidad entre sí que cualquiera que las coteje hallará en las dos una sola pieza, diferenciándose únicamente en el modo y en el estilo, propios de los géneros de cada una». Asimismo, García de la Huerta, en esta misma «Advertencia del editor», ya comentó cómo ambas piezas compartían ciertas similitudes argumentales con la novela de Cervantes *El casamiento engañoso.* Vicente GARCÍA DE LA HUERTA (ed.), *Theatro Hespañol*, tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1785.

Desengaños amorosos

Títulos	Hechos sobrenaturales	1 Victimizar	2 Ayudar	3 Ridiculizar
El verdugo de su esposa	Resurrección			
La inocencia castigada	Hechizo (control sobre la vida y voluntad de un ser humano)			
El traidor contra su sangre	Aparición fantasmal			
La perseguida triunfante	Demonio vs Virgen			
Estragos que causa el vicio	Aparición fantasmal			

Bibliografía

Allegra, Giovanni, «La fábula y lo "fabuloso" del *Jardín de flores curiosas*», *Thesaurus*, tomo XXXIII, nº 1, 1978, pp. 96-110.

Álvarez de Morales, Camilo «Magia y seres maléficos en el Islam», *Clio y Crimen*, nº 8, 2011, pp. 105-124. En línea [consultado el 15/04/2015]: ‹http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_5141_3.pdf›.

Barbeito Carneiro, Mª Isabel, *Escritoras madrileñas del Siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986, vol. I y II.

Berceo, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Debolsillo, 2002.

Cardaillac-Hermosilla, Yvette, «La magia en las novelas de María de Zayas», en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, ed. Monika Bosse, Barbara Potthast y Andrés Stoll, Kassel, Reichenberger, 1999, vol. I, pp. 351-383,

Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1984.

Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1993.

— *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2002 (21ª ed.), vol. II.

— *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1998.

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1972.

Diccionario de Autoridades, consulta en línea: ‹http://web.frl.es/DA.html›.

Fernández Díez, Raquel y Alonso Villar, María Pilar, «Las "muradas": una elección de vida para mujeres eremitas», en *I Congreso virtual sobre historia de las mujeres (del 15 al 31 de octubre de 2009)*, en línea [fecha de consulta: el 1/5/2015] ‹http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/i_con_h_mujeres/documentos/comunicaciones/comufernandezdiez.pdf›.

García de la Huerta, Vicente (ed.), *Theatro Hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785, tomo I.

González de Amezúa, Agustín (ed.), «Introducción» a *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, Real Academia Española, 1948, VII-XLV.

Lara, María Victoria de, «De escritoras españolas-II María de Zayas y Sotomayor», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. IX, nº. 33, 1932, pp. 31-37.

Martínez del Portal, María (ed.), «Estudio preliminar» a *María de Zayas. Novelas completas*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1973, pp. 9-31.

Matos-Nin, Ingrid E., *Las novelas de María de Zayas (1590-1650). Lo sobrenatural y lo oculto en la literatura femenina española del Siglo XVII*, Lewinston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2010.

Méndez, Sigmund, *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Morgado García, Arturo, *Demonios, magos y brujas*, Cádiz, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.

Navarro Durán, Rosa, *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en la Edad de Oro*, Madrid, EDAF, 2012.

Ochoa, Eugenio (ed.), *Colección de los mejores autores españoles. Piezas escogidas sacadas del Tesoro del teatro Español*, tomo XVII, Paris, Baudry, Librería Europea, 1840.

Olivares, Julián (ed.), «Introducción» a *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 11-147.

Pazzini, Adalberto, *Demonios, brujas y curanderos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1961.

Platón, *Timeo*, en *Obras completas*, ed. Patricio de Azcárate, Madrid, Medina y Navarro Editores, 1872, t. VI.

Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca, III,* ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.

Ramalle Gómara, Enrique, «Una visión antropológica del auto de fe de Logroño en 1610», *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, nº 160, Logroño, 2011, pp. 263-273.

Rincón, Eduardo (ed.), «Prólogo» a *María de Zayas y Sotomayor: Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 7-21.

Robbins, Rossell Hope, *Enciclopedia de la brujería y demonología*, Madrid, Editorial Debate, 1988.

Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés (ed.), «Introducción» a *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 11-152.

Rojas, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1995.

Torijano, Pablo A., «Exorcismo y Literatura. Pervivencia de las fórmulas de identificación demoníaca en la literatura occidental», *'Ilu Revista de Ciencias de las Religiones*, nº 9, 2004, pp. 211-226.

Torquemada, Antonio de, *Jardín de Flores Curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, nº 16, 2012. En línea [fecha de consulta: 13/4/2015]: ‹http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf›.

Valbuena Prat, Ángel (ed.), «Prólogo» a *María de Zayas. Aventurarse Perdiendo* / *Estragos que causa el vicio*, Barcelona, Editorial Apolo, 1940, pp. 9-13.

Vasileski, Irma.V., *María de Zayas y Sotomayor. Su época y su obra*, Madrid, Ediciones Plaza Mayor, 1973.

Vázquez Hoys, Ana María, *Arcana Mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*, Madrid, UNED Ediciones, 2003.

VOLLENDORF, Lisa, «"Te causará admiración": el feminismo "moderno de María de Zayas», en *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, ed. Lisa Vollendorf, Barcelona, Icaria, 2005, pp. 107-139.

YLLERA, Alicia (ed.), «Introducción» a *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 11-112.

ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1998.

— *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

ZINSKO GARMENDIA, Beñat, «El tribunal inquisitorial de Logroño», *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 13, 1987, pp. 57-63.

Una Celestina de Lope, «todo diablo y vieja»

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid

Decía Julio Caro Baroja, el gran pionero español de los estudios sobre la brujería y el esoterismo, que la magia «aquí, en Europa, desde la época de Homero, da pábulo a poetas, dramaturgos y novelistas», e incidía particularmente en que «en España nos encontramos con que, si no sabemos algo de lo que es la mentalidad mágica, correremos el riesgo de no comprender obras como *La Celestina*, *El Quijote* o *El caballero de Olmedo*»[1].

No será necesario recordar aquí la veta mágica de *La Celestina* (tan evidente) ni es el caso ahora referirse a la del *Quijote*, pero sí conviene –por ser una obra algo menos conocida– hacer una pequeña aclaración de la referencia de Caro Baroja a la tragedia de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, como obra relacionada con la magia y la brujería.

Las Celestinas de Lope

En efecto, también se puede asociar el nombre de Lope con la mentalidad mágica a través de la obra con la que quiso homenajear la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* de Fernando de Rojas por medio de aquella Fabia que no es sino un trasunto de Celestina. Basten un par de citas evocativas de su sesgo brujeril, con alusiones a la geomancia, los amuletos o los hechizos:

1 Julio Caro Baroja, *De la superstición al ateísmo*, Madrid, Taurus, 1974, p. 176.

Fabia Una muela he menester
del salteador que ahorcaron
ayer.

Tello Pues ¿no lo enterraron?

Fabia No.

Tello Pues ¿qué quieres hacer?

Fabia Ir por ella […]

Tello Tú, Fabia, enseñada estás
a hablar al diablo.
[…] No me mandes tratar
en materia de difuntos.

Fabia Camina.
Si no vas, tengo de hacer
que el muerto venga a buscarte.

Tello ¡Que tengo que acompañarte!
¿Eres demonio o mujer?
[*El caballero de Olmedo*, vv. 596-618][2]

Rodrigo […] ¡Cuántas casas de nobles caballeros
han infamado hechizos y terceros!
Fabia, que puede trasponer un monte;
Fabia, que puede detener un río
y en los negros ministros de Aqueronte
tiene, como en vasallos, señorío;
Fabia, que deste mar, deste horizonte,
al abrasado clima, al Norte frío
puede llevar un hombre por el aire.
[*El caballero de Olmedo*, vv. 2318-2326][3]

Pero además de este ejemplo evidente de *El caballero de Olmedo* (obra fechada hacia 1620-1625), hay una época más temprana de la carrera teatral de Lope de Vega en que predominan las comedias que los

2 Félix Lope de Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (‹http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-olmedo—0/›).

3 Lope [por Vega Carpio], *El caballero de Olmedo* (‹http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-olmedo—0/›).

estudiosos han dado en denominar precisamente celestinescas. Se trata de un periodo anterior al *Arte nuevo de hacer comedias* que Felipe Pedraza ha llamado «etapa de conformación de la comedia» de Lope y que «se extiende hasta 1605, poco más o menos». Pertenecen a ella obras como *El caballero del milagro, El rufián Castrucho* o *El anzuelo de Fenisa*, «protagonizadas por gentes de mal vivir: prostitutas, rufianes, alcahuetes, soldados fanfarrones… La comicidad se basa en la fealdad física y la torpeza moral de los protagonistas, las bromas escatológicas, los equívocos sexuales»[4].

La comedia de Lope de Vega titulada *La francesilla*, a la que vamos a dedicar estas páginas, pertenece a esta etapa anterior al *Arte nuevo* (se fecha en 1596). Y es, desde luego, muy claramente celestinesca, tanto por la veta erótica (tercerías amorosas) como por el tratamiento de los temas brujeriles y mágicos. La filiación celestinesca es explícita desde el principio, cuando Feliciano abandona Madrid y se despide así:

Feliciano Adiós Celestinas y Calistos,
Pármenos, Sempronios dobles…
[*La francesilla,* vv. 356-357][5]

La configuración brujeril de uno de los personajes de *La francesilla* es clara, como vamos a ver, pero menudean las alusiones a otras mujeres también como magas y embaucadoras; en los siguientes pasajes se habla de jóvenes doncellas, por un lado, y de una vieja hechicera por otro:

Feliciano No me entristezcas, Tristán,
mi desventura me baste.

Tristán ¿Qué Circes, señor, topaste,
que tales formas nos dan?
Tras cogernos el dinero,
como pájaros burlados
vamos los dos transformados,
yo en sátiro y tú en carnero.

4 Felipe Pedraza, *Lope de Vega. Vida y literatura*, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, 2008, pp. 125-126.

5 Félix Lope de Vega Carpio, *La francesilla*, ed. Marta Latorre Pena, *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII***, Madrid, Gredos, 2014, p. 616; en esta edición se transcribe «A Dios».

[…]
¿Sabes en lo que se ve
que en asno te han convertido?
En que apenas has comido
y vas caminando a pie.
¡Ah, bellacas hechiceras!
[*La francesilla,* vv. 1050-1066][6]

Feliciano Entré en León una siesta,
donde a la puerta famosa
vi dos mujeres francesas;
una moza, ángel en todo,
otra en todo diablo y vieja.
[…]
La vieja quiso burlarme,
pero la moza traviesa,
enamorada y perdida,
a todo me dio licencia.
[*La francesilla,* vv. 1299-1303][7]

Tristán […] ¡Ea, vieja de Satanás,
pescador con piel de cabra![8]
[*La francesilla,* vv. 1094-1095][9]

Estos otros pasajes de *La francesilla* inciden también en varios tópicos temáticos del imaginario esotérico, mágico y brujeril, como los ritos satánicos, la alquimia o la posesión diabólica:

Filiberto […] Lábrase el duro diamante
–sangre le suele romper–[10]

6 Lope, *La francesilla*, pp. 651-652.

7 Lope, *La francesilla*, p. 664.

8 Alusión al emblema LXXV de Alciato, *In amatores meretricum* («Contra los que aman a las rameras»).

9 Lope, *La francesilla*, p. 653.

10 Marta Latorre señala que «efectivamente, Covarrubias explica que solo se puede labrar "con otro diamante y con la sangre del cabrón caliente"» (Lope, *La francesilla*, p. 625).

y así se puede mover
el corazón de un amante.
[*La francesilla,* vv. 570-573][11]

Clavelia Sin entendimiento salgo.
[…]

Feliciano Pues,
¿qué puede ser? Di lo que es.

Clavelia ¡No sé qué he visto!

Feliciano Ni yo.

Tristán Sin duda que el Diablo fue,
que ella viene endemoniada.
[…] ¿Si le ha dado mal de madre?
[*La francesilla,* vv. 2452-2464][12]

La francesilla había estado injustamente olvidada, pese a su interés y calidad, hasta que fue recuperada en 1981 por Donald McGrady, cuyos elogiosos comentarios resultan muy elocuentes: «*La francesilla* rebosa alegría, comicidad y un gusto incontinente por la vida […] El tema consiste en un conflicto del amor sensual con la honra, conflicto resuelto luego con el triunfo tanto del amor como del honor, o por mejor decir, con su reconciliación»[13]. Pero McGrady detectaba también alguna inconsistencia (menor) de *La francesilla*, como su artificial desenlace en bodas múltiples:

> *La francesilla* […] remata con nada menos que cuatro casamientos, [dos de los cuales] resultan artificiales, como impuestos por razones ajenas a la motivación dramática. […] su explicación principal radica en un motivo ajeno a la lógica interior: celebrar la mejora de las relaciones entre España y Francia [y] festejar la tregua de Chalons y la conversión de Enrique IV de Francia al catolicismo (en septiembre de 1595, unos seis meses antes de la composición de *La francesilla*)[14].

11 Lope, *La francesilla*, p. 625.

12 Lope, *La francesilla*, p. 715.

13 Félix Lope de Vega Carpio, *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Charlottesville, Va., Biblioteca Siglo de Oro, 1981, p. 44.

14 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, p. 44.

Es decir, estamos ante una obra escrita al calor de unas circunstancias políticas muy especiales: nada menos que la paz con los franceses y nada menos que la conversión de su rey al catolicismo. Por eso, señala McGrady, junto al «acendrado patriotismo desplegado», Lope «evita las comparaciones [con los demás países], siempre enojosas» y «el patriotismo español tiene su contrapartida en la expresa simpatía por los franceses, [reflejo en miniatura de] las nuevas relaciones amistosas entre España y Francia»[15].

Por lo demás, es una comedia amorosa protagonizada por personajes pertenecientes a las categorías corrientes, aunque «casi todos poseen además ciertos rasgos que les dan personalidad propia». Resumo los principales:

> Feliciano es el joven galán enamorado [pero] lo que le confiere carácter particular no es el carácter heroico –lo normal en un protagonista– sino sus flaquezas: su recaída inmediata en el vicio de las mujeres […] Es un hombre de carne y hueso, poco gallardo pero muy verosímil.
>
> Clavelia […] preocupada por su honra, asediada pero desenamorada. Como todas las desenamoradas de la Comedia, acaba por amartelarse, pero lo hace con originalidad, entregándose al amado en la primera ocasión.
>
> Dorista: figura genial en sí, la rebajamos inconscientemente de categoría al considerarla como derivación de un modelo famoso. Al igual que Celestina, Dorista se precia de ser tercera en amores prohibidos, hechicera, componedora de virginidades perdidas y, en general, una leal sirvienta de Venus.
>
> Alberto, el viejo, es el personaje más singular y mejor desarrollado de *La francesilla*. Desde el principio Lope lo trata con antipatía; no obstante ser […] un padre preocupado por la disipación de su hijo, Lope lo ridiculiza presentándolo como un hombre por demás avaro […] resulta ser un personaje altamente divertido, claro precedente del *figurón*, un sujeto totalmente extravagante y ridículo[16].

15 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, p. 45.

16 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, pp. 47-50.

En relación con este último apunte de McGrady sobre el viejo Alberto como precedente del figurón, hay que recordar que *La francesilla* cuenta en su haber, supuestamente (y al decir nada menos que del propio Lope), con el primer gracioso del teatro español:

> Tristán es el típico *gracioso*, lleno de chistes y decires, aficionado al vino y al jamón […] Mucho se ha escrito acerca de Tristán, consecuencia de la declaración de Lope en su dedicatoria de la versión impresa de *La francesilla* […] de que «fue la primera [comedia] en que se introdujo la figura del donaire»[17].

Se refiere Donald McGrady a que en la versión impresa de esta comedia (*Parte XIII*, de 1620, 24 años posterior al manuscrito original) escribió Lope de Vega una dedicatoria a Juan Pérez de Montalbán donde se lee esa curiosa reivindicación de la novedad del gracioso. Lope, además, señalaba ahí que *La francesilla* tiene, como mérito moralizante añadido, «algún ejemplo de las perdiciones de los mozos y del cuidado de los padres por verlos ocupados en el amor o el juego, cuyos daños podrá Vuestra Merced advertir en su discurso»[18].

El manuscrito de *La francesilla*

Pero además de la versión impresa tenemos otro testimonio importante de *La francesilla*. Aunque no se ha conservado el manuscrito autógrafo, sí tenemos un apógrafo: la copia que hizo en 1762 «un tal Ignacio de Gálvez» (dice McGrady) a partir del original de Lope, que se fechaba en Madrid a 6 de abril de 1596[19] y que perteneció a la compañía del «famoso Ríos». Según McGrady, esta copia dieciochesca del autógrafo original demuestra «que las transcripciones de Gálvez adolecen de los pequeños descuidos usuales en los copistas», pero destaca que, en todo caso, «dichas reproducciones de autógrafos son infinitamente superiores a las versiones publicadas en las *Partes*»[20].

17 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, p. 49.

18 Lope, *La francesilla*, ed. Latorre, p. 581.

19 BNE, Ms. 22423, t. III, ff. 270r-332r.

20 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, p. 57.

McGrady hace esta otra observación, muy relevante a efectos de lo que nos va a ocupar:

> El texto de Gálvez contiene tantas variantes con respecto a la versión de la *Parte XIII* que puede considerarse, al decir de A.G. de Amezúa, como «nuevo y distinto». Esto es apenas un poco exagerado. El manuscrito de Gálvez trae 248 versos más que el texto de la *Parte XIII* […] la tarea principal de los modificadores consiste en acortar el original, comprimiendo algunos pasajes y omitiendo otros, no cuidando todas las veces de conservar el sentido[21].

Tiene razón McGrady al señalar que «en manos de los reformadores, el texto de Lope pierde no solo sutilezas y matices de significado, sino además calidad artística» y que «la multitud de cambios introducidos en el original de Lope y el tipo de modificaciones demuestran claramente que la versión de la *Parte XIII* deriva de un texto estropeado por directores teatrales»[22].

Una opinión un poco distinta tiene la otra editora moderna de *La francesilla*, Marta Latorre Pena (del equipo Prolope), quien señala lo siguiente a propósito de esos casi 250 versos menos de la versión impresa:

> Las supresiones y cambios que contiene la edición impresa –probablemente procedente de una copia de autor de comedias– no cambian en absoluto la trama ni el significado de la comedia, sino que simplifican algunos pasajes y, como efecto secundario, deslucen la caracterización de algunos personajes[23].

Aunque en este punto estoy más de acuerdo con McGrady, en el sentido de que las supresiones hacen que se resienta la calidad de la obra y la coherencia de su argumento, discrepo sin embargo de esta otra afirmación suya:

> Dos particularidades ofrece el manuscrito de Gálvez. La primera consiste en la revelación de que Lope agregó a su texto

21 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, p. 58.

22 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, pp. 58-59.

23 Lope, *La francesilla*, ed. Latorre, p. 577.

> primitivo los vv. 250-53, 482-85, 546-53, 626-29, 634-49, 666-69, 1393-1441, 1842-45 y 2611-14. Llama la atención que estas adiciones sean en general adornos cómicos, casi siempre de sabor erótico […] O sea, Lope omitió algunos de estos aditamentos en su versión final, pero Gálvez no indica cuáles. Es notable que de estas adiciones, sólo los vv. 546-53 y 638-41 fueron omitidos por los reformadores en la *Parte XIII*[24].

No creo que haya nada de notable en que se incluyeran en el impreso casi todos los pasajes suprimidos del manuscrito, ya que esa era la práctica habitual. Y discrepo también de la afirmación de que Lope añadiera nada a su «texto primitivo». Aunque no podemos estar seguros (por no conservarse el autógrafo de *La francesilla*), sí que podemos apoyarnos en otros varios casos de comedias en que se conserva tanto un autógrafo de Lope como su correspondiente copia apógrafa de Gálvez, y lo que hacía este copista dieciochesco era copiar al final (con un cuidadoso sistema de llamadas, reclamos y signos) aquello que aparecía recuadrado y enjaulado en el manuscrito. Es decir, no es que Lope añadiera esos pasajes posteriormente, sino que estaban en su original pero alguien indicó su supresión. Y creo que esas supresiones (o algunas de ellas) podrían deberse a la acción de la censura; en todo caso, resulta un material textual interesante visto en su conjunto.

Existe, sin embargo, un problema para verificar esta hipótesis: a diferencia de otras copias de Gálvez, quien copiaba con esmero incluso los paratextos de la censura (remisiones, aprobaciones, licencias), este apógrafo de *La francesilla* carece de licencias de representación, y cabe suponer que le faltarían también al original, porque a buen seguro que Gálvez las habría copiado[25].

No creo tampoco que esté bien encaminada la suposición de Marta Latorre para explicar la falta de las licencias de representación en el autógrafo: «Quizás porque parece que el texto que llegó a representarse

---

24 Lope, *La francesilla*, ed. McGrady, pp. 60-61.

25 Ocurren con alguna frecuencia estas circunstancias; por ejemplo, *La corona merecida*, del propio Lope, se conserva en un autógrafo de 1603 (BNE, Ms. Res. 156) al que le faltan los últimos folios, por lo que se han perdido sus licencias de representación. Sin embargo, lleva al comienzo varias licencias de otra comedia de Lope, *El príncipe despeñado*, desgajadas por alguna razón del autógrafo correspondiente, de 1602 (RAE, Ms. 392).

fue el de la *Parte XIII*»[26]. Cabría preguntarse entonces con qué texto se hicieron las representaciones de la comedia hasta que se publicó en 1620. Según los datos que constan en el *DICAT*[27], *La francesilla* aparece en 1601 en una transacción de repertorio de comedias entre compañías teatrales (venta de Salcedo a Andrés de Heredia), así que al menos por aquellos años se utilizaría una copia no procedente de la *Parte*.

Por otra parte, Latorre discrepa también de las interpretaciones en clave de censura que se han hecho a propósito de los fragmentos omitidos en las ediciones:

> Pese a que McGrady supone que se trata de versos inicialmente censurados dado su carácter erótico, esta teoría no parece consistente ni con la naturaleza de todos los fragmentos ni con el hecho de que aparezcan en los testimonios de la *Parte XIII* si estas ediciones provienen de una copia de autor[28].

Como apuntaba antes, no se puede negar la posibilidad de que los fragmentos suprimidos hubieran sido censurados con el argumento de su presencia en la versión impresa, ya que innumerables ejemplos de la época prueban que casi siempre era eso lo que ocurría: la mayor parte de las cosas que los censores prohibían decir sobre el tablado, luego se colaban en las ediciones sin demasiados problemas.

Tampoco me parece plausible la hipótesis de Latorre para explicar las razones por las que podrían haberse copiado aparte todos aquellos fragmentos en el manuscrito de Gálvez: «Lo más probable es que estuvieran escritos aparte o en el margen del autógrafo por ser añadidos posteriores del autor con el fin de desarrollar o aclarar la acción de la comedia»[29]. Creo, más bien, que estaríamos ante pasajes vetados por su carácter erótico, o por sus alusiones a supersticiones y rituales mágico-brujeriles, o por ambas cosas a la vez.

El acusado erotismo de *La francesilla* ha sido destacado por Ignacio Arellano, quien lo pone como ejemplo de chistes subidos de tono: «*La francesilla* despliega un mapa de motivos eróticos francamente presen-

---

26 Lope, *La francesilla*, ed. Latorre, p. 576.

27 Teresa Ferrer Valls, *Diccionario de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.

28 Lope, *La francesilla*, ed. Latorre, p. 581.

29 Lope, *La francesilla*, ed. Latorre, p. 581.

tados en las relaciones de los protagonistas y en los comentarios de la alcahueta Dorista»[30]. Y la propia Marta Latorre destaca la desenvoltura y descaro con que se tratan los temas sexuales, encontrando una explicación (entiendo que muy atinada) en lo temprano de esta comedia:

> [*La francesilla* es] anterior al examen sobre las comedias y a las restricciones ejercidas a partir de la suspensión de las representaciones entre 1597 y 1599. *La francesilla* fue escrita poco más de un año antes de estas restricciones, en lo que podemos suponer que fue el apogeo del enredo, de las mujeres vestidas de hombre, de los amores lésbicos e incestuosos, y en general del tipo de material que Lope emplea aquí[31].

Creo que ahí radica el problema: sencillamente, *La francesilla* se escribe con la libertad característica del periodo anterior al recrudecimiento de las hostilidades contra el teatro a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Pero al ser representada después del periodo de cierre de los corrales, ya no pudo hacerse igual, sino con las supresiones dictadas por la censura. Sin embargo, debemos reconocer que, a falta de documentos que los corroboren, los siguientes comentarios se sitúan en el terreno de la hipótesis.

Atajos textuales en *La francesilla*

Nada más empezar la comedia ya encontramos en el f. 4v del manuscrito de Gálvez una primera nota suya que advierte: «Esta señal es llamada que se encontrará a lo último»[32]. Y esta nota va tras el verso en que Alberto le dice a Feliciano «Entra y desnúdate luego» (v. 249); la

30 Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 47.

31 Lope, *La francesilla*, ed. Latorre, p. 576.

32 Latorre (que solo transcribe esta primera nota) considera que es «texto que, seguramente para la representación, aparecía cancelado en el autógrafo de M, el original de Lope utilizado por Gálvez, y que este reprodujo al final de su copia dejándolo aquí señalado […] En esta edición se ha optado por añadirlas al texto, teniendo en cuenta que en los autógrafos de Lope suele haber llamadas de este tipo y que no sabemos cuáles de estas adiciones fueron tachadas y eliminadas definitivamente por Lope» (Lope, *La francesilla*, p. 610).

respuesta son cuatro versos que se suprimieron y van, en efecto, al final; pero no hay nada en esta redondilla que aparentemente pueda ser censurable (los destaco en cursiva, como haré en lo sucesivo con los diferentes atajos textuales):

Feliciano *Tiempo habrá, o ireme así;*
solas botas me pondré.
Alberto *¿Tienes espuelas?*
Feliciano *No sé,*
basta las que llevo en ti.
[*La francesilla,* vv. 250-653][33]

Más sospechosa resulta la supresión de estos consejos amorosos de Dorista a Clavelia, una magnífica exhortación *carpe diem* de filiación celestinesca, quizá demasiado osada:

Dorista No sé qué esperan tus años,
porque el tiempo y sus engaños
Mercurio y sus alas son.
Goza del oro que llueve
la mina de ese cabello
antes que vengas a vello
convertido en plata y nieve.
Goza esas rosas que enjugas
sin afeites y martirios,
antes que las vuelvan lirios
los años y las arrugas.
Y esos ojos, maravilla
del mundo y de amor vendado
sin que su cielo estrellado
te vuelva el tiempo en tortilla.
Y esa boca, que no deja
que sangre o coral la adorne,
antes que la edad la torne
como faltriquera vieja.
Y esos dientes que ahora son
nácar, primero que sean

33 Lope, *La francesilla*, p. 626.

tales que cuando los vean
parezcan corcho o carbón.
Y ese cuello, y ese pecho,
y esas manos, y ese todo,
antes que…
[*La francesilla,* vv. 431-456][34]

La joven, quien teme que su fama se resienta por alguna «flaqueza», se pregunta retóricamente si es tan «fría y helada de condición» como le dicen. Parte de la respuesta de Dorista tal vez sonaba demasiado cruda (de nuevo en cursiva los versos suprimidos):

Dorista ¡Qué inútil es la belleza
empleada en tal tibieza!
Clavelia ¿Soy muy tibia?
Dorista Sí, en verdad.
¡Ay, de doncellas que veo
que hacen mil estaciones,
ayunos y devociones
con ese justo deseo!
[…]
Sé tú como alguna loca
que aguarda por lo encogido
que le metan el marido
con la cuchara en la boca[35].
Descuídase el padre, amiga,
pasa en flor sin pasar plaza[36],
y queda la calabaza
la simiente en la barriga.
[*La francesilla,* vv. 467-485][37]

34 Lope, *La francesilla*, pp. 619-620.

35 Según Latorre, «dar con cuchara como a niño pequeño, significa 'sin tener que hacer nada'» (Lope, *La francesilla*, p. 621).

36 «Es decir, la juventud y la belleza pasan sin dar fruto ni tener noticia de ellas» (Lope, *La francesilla*, p. 621).

37 Lope, *La francesilla*, pp. 621-622.

No creo que sea una supresión casual ni debida a razones escénicas, ya que en nada se aligera la representación quitando esos cuatro versos, pero sí se atenúa mucho el grueso comentario.

La supresión del siguiente pasaje sí que me parece dudoso que se deba a la censura; más bien da la impresión de que debieron de parecer demasiado enrevesados para la representación estos ocho versos en que Clavelia reclama ante Filiberto respeto por su honra:

Clavelia De este vuestro atrevimiento
que parece que os disculpa
ser yo la causa es la culpa
de tan loco pensamiento;
y pues ya queda culpado
de haberme dado disgusto,
lo que no puede ser justo
merece ser castigado.
Y así mi alma condena
los deseos que os obligan,
que si ellos no se castigan
les dará mi honor su pena.
Si os parece que se obra
este amor para acertarse,
a quien soy ha de mirarse
para que cese la obra.
Porque mal podrá agradaros
quien se ha de guardar de vos,
si hay distancia entre los dos
de aborreceros a amaros.
[*La francesilla,* vv. 538-557][38]

Estos otros dos atajos contiguos apreciables en el manuscrito vuelven a parecernos susceptibles de haber sido censurados, puesto que se dan en un contexto de muy descarados versos eróticos. Es el pasaje en que Dorista incita a Filiberto a seducir a la joven, con una alusión al procedimiento de la sangría que «a su vez alude a la sangre de la pérdida de la virginidad»[39]; y a continuación vienen algunos de esos versos que pudieron haberse atajado por indecorosos. Arellano interpreta que con estos chistes

38 Lope, *La francesilla*, p. 624.

39 Lope, *La francesilla*, p. 581.

sexuales de *La francesilla* «Dorista se burla de la retórica amorosa de Filiberto, aludiendo al deseo sexual básico como lo único sólido [la metáfora de *picar* y la referencia al barbero son inequívocas alusiones sexuales]»[40]:

Dorista […] (¿Razones por alambique
estás agora sacando,
cuando el brazo está aguardando
a que el barbero le pique?
¿Ahora traes Absalón
y hablas de sus cabellos
cuando te da un monte de ellos
la frente de la ocasión?
Algunos de estos presumo
que, por que el amor encarne,
quieren tanto asar la carne
que se les va todo en humo.

Filiberto Pues ¿qué haré yo, madre amada?
¿Cómo podré enternecella?

Dorista ¿Piensas que es una doncella
como una mujer taimada?
Cuantas primerizas veo,
hasta que amor se confirme,
tienen la lengua muy firme
pero muy flaco el deseo[41].
Cuando a las tales en calma
tengan sus rigores vanos,
ponen plática de manos
la teórica del alma[42].
Cierra, cierra, que hay mujer,
de estas que alargan los plazos,
que quieren venir a brazos
para dejarse vencer.

40 Arellano, *Historia del teatro español*, p. 47.

41 «*Cuantas…deseo*: esta afirmación es propia de la caracterización de Dorista dentro del tipo celestinesco: "Cosquillosicas son todas; mas, después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar"» (Marta Latorre, ed. *La francesilla*, p. 627).

42 Latorre interpreta la frase como que «cuando se cansan de ser escrupulosas, pasan a la acción» (Lope, *La francesilla*, p. 627).

De todas has de creello,
que tienen, sin descubrillo,
vergüenza para decillo
y libertad para hacello.
Llega, tómale un brazo.)
[*La francesilla,* vv. 618-650][43]

Y tan solo quince versos más abajo se suprime también, creo que por idénticos motivos de censura, este otro chiste sobre las letras del abecedario (el contexto es que la remiendavirgos sigue aconsejando al fogoso joven):

FILIBERTO La primera letra es A
del abecé de su ardor.
Mientras que de ti me apartes,
no diré más, ni lo creas.

DORISTA *Pues si siempre deletreas*
nunca juntarás las partes.

FILIBERTO Dadme, mi bien, esa mano.
[*La francesilla,* vv. 664-670][44]

Para la frase que completa el pasaje suprimido, un chiste erótico, contamos también con la interpretación de Arellano: «La dilogía en *partes* 'partes sexuales' es clara»[45]. Pero véase este chiste muy similar que encontramos en *No hay amigo para amigo*, de Rojas Zorrilla, prohibido por la censura:

OTÁÑEZ ~~No es razón que le descartes~~
~~ese juego a mi deseo:~~
~~como agora deletreo,~~
[*Ojo, no se diga*] ~~ando juntando las partes~~.
[*No hay amigo para amigo*, vv. 605-624][46]

43 LOPE, *La francesilla*, pp. 627-628.

44 LOPE, *La francesilla*, p. 629.

45 ARELLANO, *Historia del teatro español*, p. 47, n. 15.

46 Francisco de ROJAS ZORRILLA, *No hay amigo para amigo*, ed. Rafael González Cañal, *Obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla. Primera parte de comedias. Volumen I*, coord. Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 65.

El editor de la obra, Rafael González Cañal, explica que la broma sobre *juntar las partes* aludiría a prácticas de brujería como la de unir trozos de cadáveres. Es decir, habría una interpretación del chiste censurado en clave erótica y otra en clave brujeril-escatológica, en virtud de la cual no se estarían ya remendando virgos sino cuerpos de muertos.

Pero el fragmento más extenso de los que aparecen copiados al final del manuscrito (y que de nuevo creemos que pudo ser censurado) es el siguiente, donde la remiendavirgos Dorista propone sus brujeríos y celestineos:

Dorista ¿Pues qué falta?
Clavelia Al hombre adoro.
Dorista *¿Que le adoras? Anda ya,*
que es fímera y accidente.
Clavelia *¿Accidente un hombre ausente*
que en obligación me está?
Dorista *¿Obligación? Eso aclara.*
¿Burlando no le metí?
Clavelia *Pues él se burló de mí.*
Dorista *¿Qué?*
Clavelia *Burlome.*
Dorista *¡Tararara!*
¿Llevote joya, cadena
u otra cosa?
Clavelia *Sí llevó.*
Dorista *¿Qué joya?*
Clavelia *¿Quieres que yo*
te lo diga a boca llena?
Dorista *¡Ay de mí! ¿Cómo, traidora,*
así burlas mi opinión?
Clavelia *¿Dísteme tú la ocasión*
y estasme gruñendo agora?
Pon junto a la estopa el fuego
y dile que no se arda.

DORISTA *¡Al hecho el consejo tarda!*
Pon a tus penas sosiego,
extranjero es y está ausente.
En lo demás de tu esposo
habrá remedio forzoso;
quiero decir, conveniente,
que en manos está el pandero…[47]
Vuélveme ese rostro acá,
que más firme te pondrá
que suele estar el acero.
Sabe que soy medio bruja,
y os pondré en paz a los dos;
para eso crió Dios
vino estítico y aguja.

CLAVELIA *No, madre, monja he de ser.*
El español, o no más.

DORISTA *Bien a tu hermano darás*
qué sospechar y qué hacer.

CLAVELIA *¿No supieras un conjuro*
para que este hombre volviera?

DORISTA *No hables de esa manera.*

CLAVELIA *Velle, adoralle procuro.*
¿Dónde están unos que enseñan
en un espejo a quien quieren?

DORISTA *¿Qué dirán los que te oyeren?*
¡Lo que tus deseos sueñan!
No porque esa es mucha empresa
para mi ciencia, señora,
que haré, si quiero, en un hora
nacer berros a una artesa.

[*La francesilla,* vv. 1393-1441][48]

47 «Primera parte del refrán "En manos está el pandero que le sabrán bien tañer" […] Es refrán aplicado, señaladamente, a Celestina», señala Latorre (LOPE, *La francesilla*, p. 669).

48 LOPE, *La francesilla*, pp. 668-670.

La expresión *nacer berros a una artesa*, frecuente en la literatura áurea (aparece en Quevedo, en *El coloquio de los perros*, de Cervantes, o en *El rufián Castrucho*, del propio Lope[49]), remite a un truco común de brujas, como nota de gran hechicera y forma de ponderar lo falso de sus capacidades mágicas.

Volviendo a las alusiones eróticas, otro pasaje (muy breve en este caso) que creemos fue suprimido por hacer un chiste algo zafio es aquel donde «Octavio argumenta a Teodoro que mejor que hayan desvirgado a su prometida»[50]:

Octavio No plega a Dios,
que mejor os está a vos
llevar esa delantera.

Teodoro *¿Cómo?*

Octavio *Porque no es mujer*
ni hermana y, para galán,
una puerta abierto os han
que no tendréis que romper.
¡Desapasionaos un poco!
[*La francesilla,* vv. 1842-1846][51]

Nuevas alusiones a la pérdida de la virginidad (*quebrarse*) encontramos en este otro fragmento suprimido, donde la metáfora mantenida es la *guerra de amor*; lo curioso aquí es que el chiste tal vez censurable no se ha tachado, pero sí unos juegos de palabras que se hacen a continuación y que no sabemos a qué se refieren (ningún editor los anota) ni por qué se pueden haber suprimido:

Leonida ¿Y eras tú también soldado?

Clavelia Porque una vez me quebré
con mi dueño me quedé,
pero nunca me ha soldado[52].

49 Agradezco a Miguel M. García-Bermejo Giner que me haya proporcionado estas y otras varias referencias en obras de Tirso, Calderón, etc.

50 Arellano, *Historia del teatro español*, p. 48.

51 Lope, *La francesilla*, p. 687.

52 «El juego de palabras con *quebrado* y *soldado* […] en esta ocasión significa la pérdida de la virginidad» (Lope, *La francesilla*, p. 725).

Leonida *Para telas y damascos,*
más que para pelear,
eras tú.

Clavelia *Bien sé llevar*
el arcabuz y los frascos.
¡Bien he querido a mi amo!
No ha habido guerra crüel
en que me apartase de él.
[*La francesilla,* vv. 2607-2617][53]

Sucede con alguna frecuencia que se prohíben versos bastante inocuos al tiempo que se pasan otros más susceptibles, en apariencia, de ser censurados; veamos algunos ejemplos:

Feliciano «Señor de mi vida…». Bueno.

Tristán ¿Dijo con tilde «señor»?

Feliciano ¿Por qué lo dices ahora?

Tristán Porque ya cualquier señora
no dice más de «senor».

Feliciano ¡Ya este borracho comienza!

Tristán Dicen que tilde en dicción
es perniabrir la razón
y se tiene a desvergüenza.
[*La francesilla*, vv. 140-148][54]

Tristán ¡Una noche de a caballo
cuesta mil años de a pie![55]
[*La francesilla,* vv. 1124-1125][56]

53 Lope, *La francesilla*, p. 728.

54 Lope, *La francesilla*, p. 604.

55 «El sentido sexual de la noche a caballo es obvio en esta chanza de Tristán», dice Marta Latorre; Lope, *La francesilla*, p. 655. Por su parte, Arellano apunta que «Tristán alude con otra metáfora conocida a la «noche a caballo que ha gozado Feliciano con Clavelia» (*Historia del teatro español*, p. 48).

56 Lope, *La francesilla*, p. 655.

[*Los siguientes dos fragmentos corresponden a escenas con las jóvenes vestidas de hombre*]

Clavelia Señor amo […],
¿tenéis por dicha deseo
de casaros?

Leonida Sí, contigo.

Clavelia ¿Conmigo? Dios me es testigo
que soy capón.

Leonida No lo creo.

Clavelia Algún día lo veréis.

Leonida ¿Y cuándo será ese día?

Clavelia Sé que os hallaréis más fría
que imaginaros podéis.
[…]

Leonida No te finjas tan helado.

Clavelia Y os quiero desengañar,
que soy sirena del mar:
de medio abajo, pescado.
[*La francesilla,* vv. 2656-2674][57]

Clavelia Señor, ¿qué quieres hacer?
Que no me castigues pido
por cosa que no he comido
ni menos puedo comer:
mira que soy caponcillo.

Tristán Sí, señor, de entrambos lados.

Alberto ¿Vístelo?

Tristán Los días pasados.

Alberto Aún es infamia sufrillo;
desnúdale luego aquí.
¡Trae una rienda o azote!
[…]

57 Lope, *La francesilla*, p. 733.

Tristán Pues sabe que es mujer.
Alberto ¡Jesús, ya lo imaginaba!
[…]
Tristán Que no, no, ¡venga el azote!
Despiérnala y martiriza.
Alberto ¡Fuego soy, ya soy ceniza!
¡Dame esos brazos, Perote!
[*La francesilla,* vv. 2690-2901][58]

* * *

Mezclando erotismo y brujería, *La francesilla* despunta, pues, en el terreno de la literatura costumbrista, y supuestamente estaría reflejando prácticas reales en la España de los Siglos de Oro. Por ejemplo, a propósito de este otro fragmento señala Latorre que «Clavelia se vio reducida a desear conjuros para recuperar a Feliciano cuando este se fue. Parece ser que los conjuros amorosos y la práctica de hechicería eran pasatiempos habituales de las damas en Madrid»[59]:

Tristán Más la han besado de dos.
Feliciano ¿De dos?
Tristán ¿Pues qué te pensabas?
¿Que en pasando de los muros
hacía por ti conjuros
y echaba suerte con habas?
No hay mujer que, ausente un hombre,
aunque fuese un serafín,
se le dé de él un cuartín
ni se acuerde de su nombre.
[*La francesilla,* vv. 2435-2443][60]

No sabemos si serían tan frecuentes, pero desde luego así lo parece si echamos una nueva mirada a ese grupo de comedias urbanas de tono

58 Lope, *La francesilla*, pp. 738-741.
59 Lope, *La francesilla*, p. 717.
60 Lope, *La francesilla*, p. 724.

celestinesco del primer Lope, tan fresco y tan libre pero tan atenuado por las intervenciones de los censores. Este grupo de comedias no ha sido demasiado bien tratado por la crítica tradicional (al considerar que propagaban malas costumbres) y, ya más recientemente, Felipe Pedraza las ha denominado «comedias de sal gorda», en las que observa que el arte de Lope estaba todavía sin pulir. Pero este Lope *in fieri* dejó un puñado de comedias frescas y desinhibidas donde el sexo, pero también la mentalidad mágica, son protagonistas. Y sin duda por ello fue el Lope peor tratado por la censura.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1996.

Caro baroja, Julio, *De la superstición al ateísmo*, Madrid, Taurus, 1974.

Ferrer Valls, Teresa, *Diccionario biográfico del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.

González Cañal, Rafael, ed. *No hay amigo para amigo*, en *Obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla. Primera parte de comedias. Volumen I*, coord. Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Latorre Pena, Marta, ed. Lope de Vega, *La francesilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII***, Madrid, Gredos, 2014, pp. 569-747.

McGrady, Donald, ed. Lope de Vega, *La francesilla*, Charlottesville, Va., Biblioteca Siglo de Oro, 1981.

Pedraza, Felipe, *Lope de Vega. Vida y literatura*, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, 2008.

Rojas Zorrilla, Francisco de, *No hay amigo para amigo*, ed. Rafael González Cañal, *Obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla. Primera parte de comedias. Volumen I*, coord. Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Vega Carpio, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (‹http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-olmedo—0/›).

— *La corona merecida*, BNE, Ms. Res. 156.

— *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Charlottesville, Va., Biblioteca Siglo de Oro, 1981.

— *La francesilla*, ed. Marta Latorre Pena, *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII***, Madrid, Gredos, 2014.

— *El príncipe despeñado*, RAE, Ms. 392.

«Medio bruja asmo que es»: sobre alcahuetas y hechiceras en el teatro del primer Renacimiento

María Vázquez Melio
Universidad de Salamanca

Para mi maestra,
Anita Morales de Dios

El presente trabajo se propone llevar a cabo una revisión de la presencia en los textos dramáticos del primer tercio del siglo XVI de la hechicera, alcahueta o mujer vieja: esto es, el personaje femenino, real o virtual, como portador de toda una serie de saberes prácticos, tradicionalmente femeninos, que van a devenir en la referencia a un conjunto de poderes considerados como mágicos que son, generalmente, empleados como fuente de beneficios económicos a través del empleo efectista de remedios, conjuros y pociones de la magia amorosa[1].

Como sabemos, la presencia en los textos del arquetipo femenino de la hechicera no es patrimonio exclusivo de la producción renacentista sino que hunde sus raíces en la tradición clásica grecolatina. A pesar de ello, el empleo persistente del tipo en las piezas dramáticas del XVI y, en especial, en las del primer tercio del siglo, parece que debe su razón de ser, en un primer acercamiento, al éxito arrollador que supuso la publicación de *La Celestina* (1499), constituyendo así una herencia que rápidamente fue aprovechada y explotada por los dramaturgos coetáneos. De este modo, podemos mencionar una cantidad significativa de piezas que adoptan para sus argumentos dramáticos ciertos aspectos de la obra –como la parodia del enfermo de *amor hereos*, el uso del tipo del *servus fallax*, la tercería amorosa, etc.– que va desde la influencia directa que se

1 El tema ha sido objeto de excelentes trabajos como los de Eva Lara, «La hechicería en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general», *Lemir,* 14, 2010, pp. 35-52 o Miguel Ángel Pérez Priego, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», *Epos: Revista de filología,* 7, 1991, pp. 291-312.

da, por ejemplo, en las anónimas *Comedia Thebayda* y *Comedia Hipólita*, que ven la luz en Valencia por 1521, hasta otras donde simplemente se percibe un cierto influjo como ocurre con la *Himenea* de Torres Naharro.

En cuanto a la presencia de la alcahueta-hechicera o, incluso más allá, de la personificación de actividades esotéricas en manos de un actante, independientemente de su género, en la égloga dramática producida en los treinta primeros años del siglo se reduce, según he podido observar, a los siguientes casos[2]: el personaje de Eritea en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, la ermitaña de San Bricio en la *Farsa o Égloga del Nascimiento* de Lucas Fernández, la Vieja en *Otra égloga suya adonde se introduzen tres pastores* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea y, finalmente, el personaje de Llorente, encantador, en la anónima *Égloga pastoril* fechada alrededor de 1520[3].

Estamos pues ante la presencia de tres mujeres frente a un solo hombre, lo que nos permite considerar el fenómeno de la hechicería tradicional como campo de actuación preferiblemente femenino frente al ámbito de la magia alta y culta, normalmente llevada a cabo por varones, con ciertas excepciones, eso sí, como es el caso de las sabidoras en la novelística renacentista. Así pues, dado que no se encuentra en el ámbito de actuación femenino, que es el que me interesa aquí, no me ocuparé de la figura del nigromante. Indicativamente, frente a la visión denigratoria de la mujer vieja, de cuño tradicional y popular, destaca la ausencia notable de condena social sobre su contrapartida masculina que, si bien, sí es destinado a la comicidad, no le afecta la ridiculización expresa como demuestran los siguientes versos del villancico final:

> Nunca pastor ha tovido
> tal remedio en su dolor:
> hallar contra el dios de amor
> otro que más ha sabido.
> [*Égloga anónima*, vv. 976-979][4]

2 Tal revisión deriva de los datos proporcionados por Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 47-90.

3 La pieza fue editada por Urban Cronan y Eugen Köhler. Aquí se seguirá la edición de *Teatro español del siglo XVI*, ed. Urba Cronan, Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1913, tomo I, pp. 333-365.

4 Cronan, *Teatro español del siglo XVI,* p. 364. Véase al respecto Julio Alonso Asenjo, «El nigromante en el teatro prelopista» en *Comedias y comediantes. Estudios*

I. La alcahueta Eritea

En primer lugar, trataremos del personaje de Eritea en la enciniana *Égloga de Plácida y Vitoriano*, pieza posiblemente representada en la Italia de 1513 ante la corte del cardenal Arborea[5]. En ella, se intercala una rápida escena, que comprende poco más de cien versos, en la que aparece la cortesana, Flugencia[6], dentro de la tópica de los *remedia amoris* que le son aconsejados al doliente Vitoriano por su criado Suplicio. Flugencia es aleccionada por la alcahueta-hechicera de clara filiación celestinesca en tanto que, como la criatura de Rojas, se nos presenta a través de un compendio de actividades profesionales relacionadas todas ellas entre sí con la naturaleza perniciosa de la fémina. Recordemos, como ejemplo significativo, la nómina de oficios de dos antecedentes archiconocidos. En primer lugar, cederemos la palabra al dios de Amor, quien en el *Libro de buen amor* menciona algunas de las cualidades que debe tener la Vieja para ser buena alcahueta entre las estrofas 436 y 443. Especialmente, interesante para nuestro caso es la estrofa 440:

> Toma vieja que tenga oficio de herbolera,
> que va de casa en casa sirviendo de partera,
> con polvos, con afeites y con su alcoholera
> mal de ojo hará a la moza, causará su ceguera.
> [*Libro de buen amor*][7]

---

sobre el teatro clásico español, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, València, Universitat de València, 1991, pp. 91-108 y Eva Lara, «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿de la hechicera venida a más al mago venido a menos?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 404-432.

5 Pérez Priego, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», p. 294.

6 López Morales se detiene en el personaje de Flugencia incidiendo en que no estamos ante una auténtica prostituta sino que más bien el personaje se ve violentado en su concepción anterior de dama para adecuarla al diálogo con Eritea; explica: «Flugencia no es una ramera. Encina la 'rameriza' a la fuerza para hacerle juego a los parlamentos de Eritea» (Humberto López Morales, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Enzina», en *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borras Ediciones, 1977, p. 320).

7 Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, 1995, p. 106.

En segundo lugar, Pármeno nos informa de las propias de Celestina en el Acto I, Cena 7ª:

> Ella tenía seys oficios, conuiene saber: labrandera, perfumera, maestra de fazer afeytes e de fazer virgos, alcahueta e vn poquito hechizera. Era el primer oficio cobertura de los otros, so color del qual muchas moças destas siruientes entrauan en su casa a labrarse e a labrar camisas e gorgueras e otras muchas cosas[8].

Por su lado, Eritea se presenta como partera, como Claudina[9], remendadora de virgos, como buena alcahueta, y hechicera en tanto que experta en la elaboración de bebedizos mágicos que pretenden cautivar la voluntad del hombre. Como ya anunciaba en su día Márquez Villanueva[10], debemos tener presente esa vinculación clara entre la hechicería y la alcahuetería en tanto que, dentro del período considerado, la práctica de la segunda parece llevarnos irremediablemente al campo ilícito de las prácticas maléficas que supone la primera. Así lo señala entre otros, Amasuno Sarraga:

> Nótese que […] las falsas hechiceras han devenido alcahuetas, lo cual no hace más que reafirmar el hecho incuestionable, en el sentir de la gente de la época, de su perfecta canjeabilidad […] El proxenetismo y el uso de ligazones *(ligaturae)* son actividades propias de la alcahueta, a quien el poder fáctico, con excesiva frecuencia, tilda de hechicera[11].

---

8 Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Peter E. Russel, Madrid, Castalia, 2008, p. 257.

9 «Si salíamos por la calle, quantos topábamos eran sus ahijados; que fue su principal oficio partera diez y seys años» (Rojas, *La Celestina*, p. 379). López Morales afirma en nota: «El oficio de partera parece ser nota original de Encina, pues no se encuentra tampoco en los posibles antecedentes de Celestina; está naturalmente lejos de las *lenae* de la comedia latina y ausente en las terceras de la elegía romana, la comedia elegíaca, los cuentos orientales, los *fabliaux* y los *romans* y la comedia humanística. Tampoco se encuentra entre los oficios que se prestan para terciar amores enumerados por Ibn Hazm en *El collar de la paloma*» (López Morales, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Enzina», p. 321-322, nota 14). Como podemos observar tal consideración parece que no se corresponde con los ejemplos anteriormente mencionados.

10 Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 115.

11 Marcelino Amasuno Sarraga, «Calisto, entre *amor hereos* y una terapia falaz», *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, 18, 2000, p. 12.

Pero a lo largo del siglo XIV y comienzos del XV no solo la alcahueta era relacionada con el maléfico mundo de la hechicería, sino que asistimos también a un proceso de depreciación, demonización y consiguiente marginación de aquellas mujeres que poseían todo un conjunto de prácticas, habilidades y saberes tradicionales relacionados con el ámbito de lo femenino[12]; es decir, prácticas ancestrales que tenían que ver con los procesos naturales que van desde la sexualidad, la salud femenina o la procreación, en donde va a destacar la denostada figura de la comadrona como se percibe en el *Malleus Maleficarum* (1468). Hay que tener en cuenta que una cantidad considerable de mujeres acusadas de brujería en los procesos inquisitoriales del siglo XVI eran parteras de oficio. Así, en medio de los peligros que suponía en el período la certeza de un parto complicado eran muchas –tanto parturientas como comadronas– las que se encomendaban de igual modo a la intervención divina como a formas menos lícitas relacionadas con supuestas prácticas mágicas. Existía pues, al parecer, cierta paranoia generalizada en torno a estas mujeres sabias tan cercanas a los procesos naturales de la vida, la enfermedad y la muerte, así como su conocimiento de ciertos rituales y técnicas asociados, hasta tal punto que se les fue otorgando poderes cuasi sobrenaturales conduciendo a una visión demoniaca tanto de su figura como de sus saberes populares. Comenta, entre otros, Tausiet Carlés cómo sus posibles causas podrían situarse en el fenómeno de profesionalización de los oficios que define el Estado Moderno:

> No es casual que cuando en toda Europa se empezó a querer traspasar el control de un buen número de actividades arte-

12 La bibliografía sobre el tema es muy considerable dado el creciente interés que ha despertado en los últimos años. Véanse, entre otros, los trabajos de Yolanda Guerrero Navarrete, «Brujería, hechicería y magia en la Edad Media: ¿un espacio de mujeres?», en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 99-114; Paloma Moral de Calatrava, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media,* Murcia, Nausícaä, 2008; Anastasio Rojo Vega, «Más curanderas que brujas», en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 315-34; María Tausiet Carlés, «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna: mito y realidad», *Manuscrits*, nº 15, 1997, pp. 377-392; Teresa María Vinyoles i Vidal, «De medicina, de magia y de amor: saberes y prácticas femeninas en la documentación catalana bajomedieval», *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 8, 2011, pp. 225-246.

> sanales a manos de profesionales, coincidiendo con el fortalecimiento del Estado, las comadronas, depositarias y transmisoras de una cultura popular arraigada, fueran convertidas en representantes de la superstición frente a los hombres de ciencia, que personificaban la cultura de élite que se pretendía imponer desde diferentes instancias del poder […] Se trataba, naturalmente, de un conflicto de poder que, como resulta característico en la época, vino acompañado de la demonización del enemigo a quien quería combatir[13].

Es decir, aquello que sintetiza Amasuno Sarraga como «la cotizada *sapientia* del escolar [frente a] la solicitada *experientia* de […] la *vetula*»[14]. La visión negativa de la comadrona Eritea se potencia en este caso ya no solo por su oficio, sino más bien por la inexistencia de él, puesto que realmente no tiene que asistir a ningún parto sino que se trata de una elaborada artimaña que fabrica junto a otra mujer, poco ejemplar también, en tanto que pretenden engañar a cierto hombre con la adjudicación de un vástago ajeno vendido por una vecina recién parida. La falta de moralidad absoluta domina la escena:

Eritea	Voy a casa de Febea.
Flugencia	¿A qué vais allá? Veamos.
Eritea	A barbullar cierta trampa; su preñez embarbullamos. Días ha que procuramos hazer un hijo de estampa o d'esparto. Ya está con dolor de parto, milagro será si escampa.

13 Tausiet Carlés, «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna», p. 38. También señala Moral de Calatrava: «Los cuidados obstétrico-ginecológicos fueron objeto de la paulatina asunción de competencias por parte del médico a costa de la actividad tradicional de la partera, constituyéndose así un ejemplo paradigmático de marginalización de las mujeres de las actividades profesionales de prestigio social». A su vez, la identificación de los cuidados como un espacio netamente femenino implicó «la marginalización de este saber de la especulación más elaborada» (Moral de Calatrava, *La mujer imaginada,* p. 13).

14 Amasuno Sarraga, «Calisto, entre *amor hereos* y una terapia falaz», p. 47.

Flugencia Bien lo demuestra su gesto:
de parto está la mezquina.
Eritea Ya le tienen nombre puesto.
Flugencia Vos le avréis un niño presto.
Eritea Oy parió la su vezina
y se lo vende.

[*Égloga de Plácida y Vitoriano,* vv. 656-670][15]

Como vemos, uno de los rasgos distintivos de la alcahuetería es que se convierte en un oficio, en el *modus vivendi* de un conjunto de mujeres que se sitúan en los márgenes del núcleo social pero que no por ello dejan de participar en él. Especialmente condenadas a la pobreza y a la marginación, se presentan las mujeres solas, es decir, aquellas a las que a la debilidad de su sexo habría que sumarle la ausencia de protección social que suponía el sistema patriarcal, como es el caso de las viudas y las viejas. Como explica Segura Graíño en su estudio sobre las posibilidades de actuación femenina en la Almería de los Reyes Católicos, la marginalidad debe ser entendida en su contexto como una relación bidireccional de rechazo:

> Los marginales viven ajenos a la sociedad en la que viven y a la que ignoran, y pretenden que ésta también les ignore a ellos. La sociedad no les gusta, la rechazan, y voluntariamente abandonan las posiciones centrales […] Se establece una relación recíproca de mutuo rechazo. Pero la sociedad oficial al tiempo que les rechaza les teme pues suponen un peligro ya que, al vivir inmersos en ella con su ejemplo pueden inducir a otras/os a comportarse igual y engrosar el grupo de marginales. Si la marginalidad aumenta de forma considerable puede hacer peligrar la pauta de comportamiento establecida y acabar con ella[16].

15 Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, p. 200.

16 Cristina Segura Graíño, «¿Son las mujeres un grupo marginado?», en *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, ed. María Desesperados Martínez Sampedro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, p. 108.

Así pues, será solo cuando las mujeres pretendan acceder al centro social quebrantando las pautas de comportamiento que les corresponden, cuando serán juzgadas por los integrantes del grupo social dominante y, posiblemente, marginalizadas, relegadas a la periferia del entramado social. Las mujeres no constituirían *per se* un grupo marginado, puesto que tal marginalidad no respondía a una decisión volitiva por parte de sus integrantes sino que supone una consecuencia derivada del sistema dominante que las excluye de los campos centrales de actuación social. Sin embargo, como hace notar la estudiosa, existen momentos ocasionales en los que parece que se puede jugar con las reglas establecidas, como ocurre con la categoría social de la viuda:

> La viudedad también permite a las mujeres actuaciones diferentes a las de solteras o casadas […] Las viudas deben ocupar el lugar del marido hasta que el hijo mayor pueda hacerlo, así se evita el abandono de niños, la pobreza, etc. Pero esta protección y permisividad hacia ellas está condicionada a unas normas muy estrictas. Para disfrutar de este tratamiento excepcional, estas mujeres deben permanecer como viudas inconsolables[17].

López Beltrán señala cómo algunas de estas viudas, reales o virtuales, optaban por escapar del entorno social circundante que, en cierto modo, les imponía una serie de deberes de carácter económico a los cuales no podían hacer frente. Para ellas, una opción era la huida de ese círculo: «no fueron pocas las viudas y las viudas virtuales que optaron por abandonar la vecindad ante la dura realidad de tener que afrontar ellas solas la puesta en marcha de la economía familiar con los bienes recibidos»[18]. Aún así, concreta que no sería el caso más habitual. La situación es sumamente contraria a la que nos encontramos en los textos seleccionados donde se produce la ruptura de dicho contrato implícito. La alcahueta-hechicera no acepta las condiciones impuestas por el sistema y, por lo tanto, el sistema no le presta ningún tipo de protección; al contrario, el

17 Segura Graíño, «¿Son las mujeres un grupo marginado?», p. 113.

18 María Teresa López Beltrán, «El trabajo de las mujeres en el mundo urbano medieval», en *El trabajo de las mujeres en España. Desde la Antigüedad al siglo XX*, ed. María Isabel del Val Valdivieso, Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série, 40, 2, 2010, p. 41.

sistema la excluye, la condena y la castiga. Como consecuencia lógica para su supervivencia, se ven obligadas a desempeñar toda una serie de oficios[19] ignominiosos que, si bien les permiten salir de la indigencia, las condena al oprobio y la infamia social. Empleando la terminología de Le Goff[20], podemos hablar entonces de estas ocupaciones envilecedoras, como la de la alcahuetería, insertos en la categoría de los *vilia officia*; esto es, de los 'viles oficios' que, para Guglielmi en su estudio sobre la marginalidad en la Edad Media, tendría que ver con aquellos:

> sobre los que pesan interdicciones seculares, el tabú de la sangre, el de la impureza, el del dinero… Numerosas profesiones mal vistas, desde los cirujanos y barberos a los verdugos y prostitutas, de los tintoreros (los *uñas azules*, por ejemplo) a los cocineros, desde los prestamistas a todos los que lograban dinero merced a un *torpe lucrum*. Todos estaban dentro del cuerpo social –que inclusive necesitaba de ellos– aunque ciertamente no los colocaba en posición eminente[21].

Creo que es ahí donde podemos y debemos situar a estas mujeres que traemos hoy a colación. Algo que sin duda tampoco se les escapaba a sus contemporáneos. Así lo subraya, por ejemplo, fray Martín de Castañega en su *Tratado de la Supersticiones*:

> Por experiencia que vemos cada día que las mujeres pobres y clérigos necesitados y codiciosos, por oficio toman de ser conjuradores, hechiceros, nigrománticos y adivinos, por se man-

19 Al respecto del trabajo femenino desde una perspectiva general comenta, entre otros, Moral de Calatrava «el trabajo femenino se caracterizó por una ausencia de enseñanza formal, por mantener una posición marginal en la consideración social, por procurar cierta afinidad con el desempeñado por el cabeza de familia, por su carácter intermitente y por su simultaneidad con otras labores» (Moral de Calatrava, *La mujer imaginada,* p. 106).

20 Explica Le Goff: «Indudablemente hay matices, jurídicos o prácticos, entre los oficios prohibidos —"negotia illicita"— y las ocupaciones simplemente deshonestas o viles — "inhonesta mercimonia", "artes indecorae", "vilia officia"—. Pero unos y otros juntos forman esa categoría de profesiones despreciadas […] Hacer la lista exhaustiva sería correr el riesgo de enumerar casi todos los oficios medievales […] porque varían según los documentos, las regiones, las épocas» (Jacques Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983, p. 87).

21 Nilda Guglielmi, *Marginalidad en la Edad Media,* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998, p. 14.

tener y tener de comer abundantemente, y tienen con esto las casas llenas de concurso de gente[22].

Teniendo en cuenta las indicaciones anteriores, Eritea hace alarde de su orgullo profesional: como buena alcahueta, es diestra elaboradora de brebajes que pretenden atraer, *atar*, la voluntad amorosa del hombre mediante ciertos rituales considerados mágicos:

Eritea — Hazeldo, comadre, assí.
Y ¿cómo os va con aquél
a quien dimos los hechizos?

Flugencia — Eritea, burlo dél,
muéstromele muy cruel.

Eritea — Obraron los bebedizos.
Yo seguro
que donde entra mi conjuro
no son amores postizos.
Hija, quando yo era moça,
bien pelava y repelava
de aquesta gente que es boça
que con el verde retoça,
que pelo no les dexava.
¡Moçalvillos!
Ya les torno los cuchillos
que otro tiempo les tomava.

[*Égloga de Plácida y Vitoriano,* vv. 752-768][23]

Destaca también profesionalmente por su habilidosa reconstrucción de virgos, como da fe la reincidente Flugencia:

Eritea — Si quantos virgos he fecho
tantos tuviesse ducados,
no cabrían hasta el techo.
Hago el virgo tan estrecho,
que van bien descalabrados

22 Eva Lara y Alberto Montaner (coord.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 94.

23 Encina, *Teatro completo*, pp. 203-204.

más de dos;
esto bien lo sabéis vos.

Flugencia Ya lo sé, por mis pecados.

[*Égloga de Plácida y Vitoriano,* vv. 697-704][24]

Sin embargo, en esta escena de corte celestinesco no se ve desarrollado el ambiente lupanario en el que Encina parece querer adentrarnos. El personaje de Eritea no tiene un desarrollo dramático y su función en el argumento es más bien anecdótica, como ya apuntaron López Morales[25], Pérez Priego[26] o Lara[27]. Su figura no es más que un compendio de lugares comunes que ni siquiera se ven desarrollados, sino tan solo esbozados a partir de imágenes prototípicas, dado que el interés de la pieza no radica en este ambiente. Solo funciona como contrapunto cómico que rompe el clímax dramático del verdadero grueso de la pieza, que no es otro que el amor cortesano con todas sus variantes.

II. La ermitaña de san Bricio

Dentro de la *enumeratio* tópica del linaje paródico del pastor Bonifacio en el *Auto o Farsa del Nascimiento* de Lucas Fernández, nos encontramos con la segunda referencia fundamental para nuestro caso: la ermitaña de San Bricio. Aquí parece más significativo el uso del personaje tópico, se encuentra más desarrollado y su importancia es mayor en tanto que la ermitaña es definitoria del mal linaje de Bonifacio, como concluye el pastor Gil: «¡Quán gran puta vieja es ella! / Peor es que Celestina»[28]; «¡A, ruÿn seas tú y tus parientes!»[29].

---

24 Encina, *Teatro completo*, pp. 201-202.

25 «Eritea es un personaje cómico sin el menor aliento dramático; es más, por momentos cobra contornos de figura bufa encaminada sólo a conseguir la risa fácil. Un abismo la separa de Celestina» (López Morales, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Enzina», p. 323).

26 Pérez Priego, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», p. 294.

27 Lara, «La hechicería en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general», p. 52.

28 Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976, p. 172, vv. 199-200.

29 Fernández, *Farsas y églogas*, p. 173, v. 210.

Será, pues, este Gil quien nos anuncia desde el comienzo que se trata de una hechicera. A continuación, se reproduce una *amplificatio* en la cual se desarrollan los saberes ocultos de la vieja que, cómo no, entran en la línea tópica. Aquí la marginalidad del personaje es sumamente notoria, se resuelve incluso al nivel del espacio físico dada su condición de ermitaña; esto, es vive aislada de la sociedad y no participa de su configuración en una suerte de autoexclusión parcial. Como advierte Guglielmi:

> Prostitutas, hebreos, leprosos… sufrían esa censuración, ejercida de manera constante y determinada por tiempos y por ámbitos sagrados. Pero no olvidemos que, en ocasiones, también el apartamiento era buscado y querido. El santo eremita se alejaba del lugar habitado, a veces la censura que imponía era total, otras parcial, pero lo que destacamos es la voluntad ejercida en el retraimiento[30].

[Bonifacio] Y aun es mi madre senora
la hermitaña de san Bricio.
Gil Éssa es gran embaÿdora,
gran dïabro, encantadora.
Bonifacio Muger es de gran bollicio.
Gil Medio bruxa asmo qu'es,
y aun aosadas,
que si buscarla querrés,
cada noche la topéis
por estas encrucijadas,
[*Auto o Farsa del Nascimiento*, vv. 161-170][31]

Llama la atención el detallismo en la descripción física de la mujer[32], como ya ocurría con la Celestina de Rojas, y con la que va a ser comparada

30 Guglielmi, *Marginalidad en la Edad Media,* p. 16.

31 Fernández, *Farsas y églogas*, p. 171.

32 Al respecto, comentan Alberto Montaner y María Tausiet «Las etopeyas solían insistir en su vida reprobable y en su carácter conflictivo, así como en ciertas costumbres consideradas sospechosas, como el hecho de salir de noche: "Ha sido, fue y es muger de mala vida y costumbres, desbergonzada, disoluta de lengua y rebolbedora, y que no tiene respeto a ninguna manera de gentes, assí eclesiásticos como seglares, y que ha

denigratoriamente: su afición al vino, perceptible en sus inmundos ojos, en los cuales centra el personaje su atención y que, además de recordarnos a la Dipsas ovidiana, se vincula a la tradición de la literatura de comadres medieval, como recalca Puerto Moro, para la elaboración del tipo desde los *Memoriales boloñeses* (siglo XIII)[33]. Comenta el pastor:

Gil ¡Qué ojos tien tan ñublosos,
manantïales de vino,
muy vermejos, pitañosos,
lamparosos, lagañosos,
siempre le lloran contino!
Pichel, jarro o cangilón,
qu'ella toma
con muy sancta deuoción,
le pega tal suspirón
que ño le dexa carcoma.

[*Auto o Farsa del Nascimiento*, vv. 181-190][34]

En cuanto al tema de la supuesta afición al vino en los viejos, Minois se pregunta si además de encontrarnos con dicho tópico literario, no supondría ello también un eco de la realidad social circundante. Lo cierto parece ser que *cuando el río suena, agua lleva*:

> nos sentiríamos inclinados a pensar que los viejos de antes tal vez abusasen en efecto del vino. Antonio de Guevara, obispo de Guadix, se lo reprochaba a su vez, y cuenta que los antiguos godos tenían costumbre de beber tantos vasos de vino como años tenían. Las teorías médicas de la época animaban además al consumo del vino como remedio para la pérdida de calor y de humedad que, según las ideas de la época, era una caracte-

sido causa de muchos males en dicho lugar o villa" (proceso cit. contra María Calvo, f. 2v), "Señaladamente la han hallado a medianoche una y muchas vezes sola por algunos corrales y partes muy remotas y sospechosas de dicho lugar" (*ibidem*, f. 3r)» (Alberto Montaner y María Tausiet, « "Ojos ayrados": Poética y retórica de la brujería», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 311).

33 Laura Puerto Moro, «Más sobre el humor en la *Tragicomedia*. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones», *eHumanista,* 19, 2011, p. 306.

34 Fernández, *Farsas y églogas*, p. 172.

> rística de la vejez. Si a esto añadimos la menor resistencia de los viejos a la embriaguez […] encontramos, sin duda alguna, la explicación a la popularidad del tema[35].

Por último, será su hijo Bonifacio el encargado de enumerar los saberes malignos de la madre; destacan aquellos propios de la alcahuetería, como ejecutora de diversos hechizos relacionados con la magia amorosa, entre los que aparece el *bollo maimón* tan asociado a la tradición charra[36]; es poseedora de productos mágicos herederos de la superstición popular, como la soga y los dientes de ahorcado, o de mezclas heterogéneas basadas en elementos litúrgicos como el sahumerio hecho, eso sí, con el amasijo de pelo perteneciente a la «barba del cabrón»; está dotada con dones adivinatorios, conocimientos pseudoastrológicos y cierto poder sobre la naturaleza, en relación con la práctica de la hechicería benéfica asociada a la ruralidad, en tanto que consigue frenar el instinto voraz del lobo.

Bonifacio Sabe legar, deslegar,
haze cient mill bebedizos
para bienquerencias dar.
También sabe en cerco entrar;
sabe de agüero y de hechizos,
sabe de ojo y aun de estrella,
y es dauina […]
Sabe hazer bollo maymón,
y haze asbondo çahumerios
de las barbas del cabrón.
Toparl'as hecha visión
de noche en los ceminterios.
Tiene soga de ahorcado,

35 George Minois, *Historia de la vejez: de la Antigüedad al Renacimiento,* Madrid, Nerea, 1989, p. 341.

36 Llama la atención, afortunadamente, Sánchez Ortega sobre el carácter *casero* de la magia femenina: «El segundo elemento que merece la pena destacar en la magia practicada por las mujeres es el carácter casero —como no podía ser de otra manera, por otra parte— de los materiales y técnicas a los que recurren. Se trata de una verdadera "cocina mágica" que tiene como base las habas, los granos de trigo o de cebada, los huevos, las naranjas, el vinagre con la sal» (María Helena Sánchez Ortega, *Ese viejo llamado amor… La magia amorosa en la España moderna*, Madrid, Uned, 2004, p. 194).

y de sus dientes;
las burras ha encomendado
y de los llobos librado.
[*Auto o Farsa del Nascimiento*, vv. 191-209][37]

La caracterización de la ermitaña de san Bricio, la más interesante a mi juicio, parece formularse partiendo de la oposición radical entre los dos universos, el del dominante frente al del excluido y, de esa oposición resulta una negatividad expresada tanto en lo físico como en lo moral, que encuentra su forma de expresión en la referencia conjunta de lugares comunes asentados ya en la tradición. Así, la ermitaña es caracterizada desde una evidente actitud de rechazo o, más bien, de repugnancia que, parece, es la sensación que se desea dejar impresa en la mente del espectador[38]. Igualmente, su figura parece querer elevarse, sin conseguirlo, al campo maligno de la brujería, en tanto que Bonifacio nos advierte cómo «sabe en cerco entrar»; es decir, algún trato poco lícito se trae con el demonio en referencia a los famosos aquelarres. Recuerda esto a la reflexión que años más tarde hará Benito Pereira el cual, en palabras de Zamora Calvo, «en su *Cautio criminalis* (1631) afirma que, tras larga experiencia, no ha hallado entre las brujas que van al suplicio una sola que, en realidad, se pueda llamar tal. Especifica que deseos no les han faltado para serlo, pero sí actos»[39].

III. La Vieja en Pedro Manuel Jiménez de Urrea

En tercer y último lugar, trataremos sobre la producción de Pedro Manuel Jiménez de Urrea[40]. Antes de hablar directamente de la Vieja,

37 Fernández, *Farsas y églogas*, pp. 172-173.

38 En el sentido en que lo explicaba Rosenkranz «Lo repugnante, por el contrario, nos repele porque suscita en nosotros disgusto por su necedad, horror por su carácter mortuorio, repugnancia por su carácter horrendo», Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, ed. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, p. 281.

39 María Jesús Zamora Calvo, «Tratados reprobatorios y discursos antisupersticiosos en la España del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 196.

40 Sobre la producción de Jiménez de Urrea desde una perspectiva más general, véase Aurora Egido, «Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea», en *I*

veamos cómo describe Sempronio a Celestina en su versificación de la obra, *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, llamando la atención sobre la ausencia explícita del término «hechicera» en un posible intento de omitir referencias indeseadas, como ya señaló Toro Pascua en su edición al texto[41].

> Á grandes días, sin duda,
> que una vieja barbuda
> que se llama Celestina
> conoscí yo, que es bien fina,
> más conocida que ruda.
> Sus obras son bien astutas,
> porque a su mano se han hecho,
> se han hecho y se han desfecho,
> cinco mill virgos de putas
> por su sola auctoridad
> aquí en esta ciudad.
> Priedas duras, toda cosa,
> hará de ser luxuriosa,
> si ella pone su verdad.
>
> [*Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, vv. 792-805][42]

En tanto que es adaptación directa de la obra de Rojas, la primera referencia a la alcahueta es el sintagma «vieja barbuda», en donde el término barba, para el género femenino, se relaciona con tres aspectos claves: la avanzada edad, la lujuria y lo diabólico. Seguramente, tales asociaciones formaran parte del horizonte de expectativas del espectador, por lo que su mención pudiera remitir directamente al campo de acción de lo marginal y lo demoniaco, con lo cual el intento de omisión por parte de Urrea del término no parece del todo fructífero. Como explica

Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media), ed. José María Enguita, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-255; Ruth House Webber, «Pedro Manuel Urrea y La Celestina», en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borras Ediciones, 1977, pp. 359-366; Jesús Maire Bobes, «Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11, 1997, pp. 45-78.

41 Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *Cancionero*, ed. María Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Larumbe, 2012, p. 919, nota 1808.

42 Jiménez de Urrea, *Cancionero*, t. III, p. 919.

Sanz Hermida:

> Esta relación, en mi opinión, explica la existencia de refranes en donde se puede vislumbrar claramente un rechazo social de la barbuda como aquel […] que recoge Francisco de Espinosa en su *Refranero* cuyo enunciado marca aún más este rechazo: "Mujer barbuda, de lexos me la saluda, con tres piedras que no con una". A través de ellos nos damos cuenta de que la mujer barbuda debía ser alejada sintomáticamente de la mirada[43].

En *Otra égloga suya adonde se introduzen tres pastores*, el personaje de la Vieja se caracteriza ya desde el argumento como alcahueta; y, en este caso, se pretende también rebajar la vinculación general con la hechicería. Nos encontramos con el retrato detallado en boca de Pedro de esta *tercera vieja*, que se autodefine en versos anteriores como hermana de Celestina[44], matizando, eso sí, «aunque no soy hechizera»[45]. Una descripción en donde se insiste en el *horrendas aspectu* como claro signo de depreciación física, a través de referencias al deterioro corporal femenino propio de la vejez tales como son la flacidez de la piel o la ausencia de dentadura[46].

---

43 Jacobo Sanz Hermida, «"Una vieja barbuda que se dice Celestina". Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, 1, 1994, p. 25.

44 «¿Y no sabes tú que soy / hermana de Celestina, / y que soy yo muy más fina, / que sabemos ya más oy?» (Jiménez de Urrea, *Cancionero*, t. III, p. 949, vv. 161-164).

45 «Donde quiere que yo voy, / aunque no soy hechicera, / con mi lengua lisonjera / todo quanto quier doy» (Jiménez de Urrea, *Cancionero*, t. III, p. 950, vv. 165-168).

46 Especialmente duros con el aspecto decrépito de la vieja se muestran los pintores flamencos y alemanes; piénsese, por ejemplo, en *La vieja Bruja* de Niklaus Manuel Deutsch o en *Vieja mesándose los cabellos* de Jan Massys. Aunque no sea este el caso, pues no se reproduce en los textos seleccionados, es sumamente ilustrativo cómo Pedraza explica la polaridad que tiene lugar entre la visión positiva del cuerpo desnudo del hombre frente al desnudo de la vieja: «la imagen de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, inestable y evocador de los aspectos más siniestros de lo dionisiaco. La vieja desnuda, en los pocos lugares en que se representa, suele ser una bruja. Su imagen es heredera en gran medida de entidades mitológicas como las Erinias y de figuras emblemáticas de la Envidia y el Hambre, de cuerpo enjuto y largos senos vacíos […] cuando se apaga el esplendor de la flor y el fruto terso, se convierte en objeto abominable y es retirado en silencio de la escena. La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante»

Se vuelve necesario detenerse a estas alturas brevemente en la conceptualización de la vejez en el otoño de la Edad Media para poder comprender las diferentes lecturas que persiguen estos autores en la descripción del aspecto físico de la anciana y que, posiblemente, no tengan nada que ver, por fortuna, con el horizonte de expectativas del lector moderno. La segunda parte del binomio que afecta a la mujer marginalizada, de la que hablábamos en el apartado I, se resuelve en su condición de vieja; condición que, a su vez, comienza a ser claramente vinculada al mundo de lo demoniaco. Podemos afirmar que el motivo de la mujer vieja es común para las literaturas del Occidente europeo bajomedieval[47]; sin embargo, han sido varios los estudiosos que han ofrecido sus puntos de vista, más bien complementarios en mi opinión, sobre las causas que motivarían esta conceptualización negativa de la mujer vieja en el contexto ideológico que nos interesa; situación en la que, sin embargo, no participa, o por lo menos no lo hace de igual manera, el hombre anciano, del que incluso se ofrecerá toda una imaginería positiva como, por ejemplo, testaferro y guardián de la memoria colectiva del pueblo[48].

Para Snow en su estudio sobre los retratos de la mujer vieja[49], esta polarización negativa hacia la anciana tendría mucho que ver con un antiguo resentimiento hacia las culturas paganas matriarcales previas a la sociedad cristiana y patriarcal. Así, las exageraciones y deformaciones a las que fueron sometidos los antiguos poderes naturales de la vieja en las culturas matriarcales por parte del sistema patriarcal darían lugar a

---

(Pilar Pedraza, «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Atti del XIX Convegno* [*Associazione ispanisti italiani*], *Roma, 16-18 settembre 1999*, coord. Antonella Cancellier y Renata Londero, 1, 2001, p. 6).

47 Parece que, como recoge Snow, sí podemos hablar de una mínima presencia de la mujer vieja con connotaciones positivas en las cantigas de amigo o en las cantigas de amor de la escuela gallego-portuguesa que, para el investigador, constituyen la primera manifestación de la vieja en el contexto de la península ibérica. Como siempre, el molde determina el contenido, y su conceptualización negativa se hace presente en las cantigas de escarnio dentro del conjunto de la sátira de tipos, como es el caso de Orraca López en Afonso Eanes do Coton, la sátira burlesca de Alfonso X dedicada a Sancha Anes o la vieja Marinha Crespa de Pero de Ponte (Joseph T. Snow, «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain» en *"Entra mayo y sale abril": Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, ed. Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 354-356).

48 Véase Minois, *Historia de la vejez,* pp. 277-400.

los poderes actuales de la bruja que se van dibujando a través de los siglos. Según Snow, el mismo proceso de demonización tiene lugar con otros de sus poderes o, mejor, de sus habilidades, como es el caso de los saberes médicos tradicionales que son igualmente satanizados por aquellos que ejercen la misma labor, pero desde un campo de acción legítimo, con el fin de evitar la competencia profesional, como veíamos en líneas anteriores. Así las cosas, afirma Snow en una cita un tanto larga pero que creo que para nuestros intereses se vuelve harto explicativa:

> The Young and fair and virginal maid, yes; the motherly and nurturing woman, yes. The passive and acquiescent roles of the Virgin and Mother were appropriated and praised, but there still remained that fear of the artful Old Woman-Crone. While society could not, of course, extirpate old women, many women beyond childbearing age, including widows outside the convents, became objects of ridicule and jest, as much in private quarters as in the public square. Wrinkles, thinning hair, and the effects of osteoporosis (the hunched over female) were stigmatized. The best that many of the elderly females could do was to be quiet, remain out of sight as much as possible and make no waves, in effect becoming the model of our modern notion of the harmless "little old lady"[50].

Mieszkowski, por su parte, también incide en la necesidad de considerar la mujer vieja no solo como un tipo literario, sino también como reflejo de esa situación real que sufrían muchas de estas mujeres, donde su asociación con la alcahuetería y la hechicería formaba ya parte indiscutible de la cosmovisión de la época tal y como recogen, por ejemplo, sermones o piezas morales donde los predicadores aconsejan a los jóvenes enamoradizos alejarse de su presencia[51]. Más interesante me parece la tesis que Minois propone en su estudio sobre la vejez, y que se centra en cómo la acumulación de poder y riquezas en manos de indi-

49 Snow, «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», pp. 349-363.

50 Snow, «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», p. 353.

51 Gretchen Mieszkowski, «Old Age and Medieval Misoginy: The Old Woman», en *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Naglected Topic*, ed. Albrecht Classen, Berlin, Walter de Gruyter, 2007, pp. 299-300.

viduos de edad avanzada a partir del siglo XIV y comienzos del XV empieza a causar toda una serie de conflictos generacionales de importantes consecuencias[52]; conflictos que, en lo que nos interesa, derivarán en la plasmación de una imagen literaria sumamente negativa de la vejez para el conjunto del contexto europeo:

> La tendencia a la gerontocracia tuvo como corolario en los ambientes cultivados un brote de crítica contra los ancianos […] Cuanto más importante es el papel activo que desempeñan los ancianos, tanto más se les considera como obstáculos, rivales despreciables y temibles al mismo tiempo. Frente a su riqueza y poder de hecho, se insistirá en su fealdad, su debilidad física, sus defectos, las desdichas de su condición tan próxima a la muerte. Cuanto más numerosos y fuertes son, políticamente, los ancianos, más desprestigiados están; un pesimismo general se abate sobre ellos en pago por el aumento de su poder[53].

En definitiva, podemos suponer que no nos encontramos solo ante un tipo literario[54] sino ante una figura de cuño tradicional sobre el que, en cierto modo, se va vertiendo todo un conjunto de conflictos existenciales del ser humano a partir de un prisma decadentista sumamente negativo –desde el miedo al sufrimiento, a la enfermedad, al terror que supone el envejecimiento y la corrupción del cuerpo y, finalmente, a la irremediable muerte–. Sobre dicha figura se van sucediendo una serie de procesos de reactualización constantes, y he aquí lo fundamental, que devienen de una especial atención a los conflictos de la época, lo que justifica, de alguna manera, su interpretación estética e ideológica en cada momento. Así, explica Minois cómo dicha interpretación que

52 En palabras de Minois, «los estragos selectivos de la peste provocaron también el fortalecimiento económico y político de los hombres de edad […] El tiempo le permitirá acumular un capital más importante y monopolizar más que antes los poderes de decisión, lo que acarreará en algunas ciudades serios conflictos generacionales» (Minois, *Historia de la vejez,* p. 307).

53 Minois, *Historia de la vejez,* p. 310-311.

54 Así lo señala, entre otros, Mieszkowski: «Harsh physical portraits of old men are relative rare in medieval literature, but work after work features repulsive, toothless, stinking, ancient women who hobble about begging, bewailing their poverty, and, again and again, trapping young women into sex. This old woman is not only a literary figure» (Mieszkowski, «Old Age and Medieval Misoginy: The Old Woman», p. 299).

se reproduce en la configuración del cuerpo de la mujer en el Renacimiento parece que se debate, irremediablemente, entre dos polos totalmente opuestos:

> La cólera que los hombres del Renacimiento han sentido contra la vejez se ha manifestado especialmente en la pintura de las mujeres ancianas, ya que el envejecimiento parece producir en ellas un efecto todavía más devastador que en el hombre […] La mujer está destinada a los extremos: al ser símbolo de la belleza sólo puede convertirse en símbolo de la fealdad; de hada, se transforma en bruja […] Por consiguiente, no puede esperar compasión alguna: despreciada por sus antiguos amantes, condenada por sus detractores de siempre, es rechazada por todos[55].

En cuanto a la construcción del personaje, Paulin en su estudio sobre el perfil de la Canidia horaciana[56], ya señalaba cómo algunos de los motivos constitutivos del tipo se apoyan, ya desde sus comienzos literarios, en el estereotipo de la mujer vieja tipificada en la sátira y la comedia clásicaa donde se perfila como actante destinada al escarnio público a través de su asociación con la brujería, la descripción detallada del aspecto horrendo –*obscenus*– o la promiscuidad sexual que recala también en la sátira de la belleza artificiosa. Como explica Le Breton en su estudio sobre la sociología del cuerpo, la apariencia corporal puede ser leída como acto performativo del individuo que condiciona, en primera instancia, la mirada del otro:

> La presentación física parece valer socialmente como una presentación moral. Un sistema implícito de clasificación es el fundamento de una especie de código moral de las apariencias que excluye toda inocencia en la apariencia […] La puesta en

55 Minois, *Historia de la vejez,* p. 335.

56 Sara Paulin, «La bruja y la vieja: un cruce entre dos estereotipos. El caso horaciano», en *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 2011; Juventud y vejez en la Antigüedad y el Medioevo: Diálogo entre culturas : de lo antiguo a lo contemporáneo, La Plata, Argentina, 5 al 7 de octubre de 2011*, La Plata Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Latinos, 2011, p. 4. Véase Pedro Manuel Suárez Martínez, «Horacio y las viejas libidinosas», *Estudios Clásicos*, tomo 36, 105, 1994, pp. 49-62.

> escena de la apariencia deja librado al actor a la mirada evaluativa del otro y, especialmente, al prejuicio que lo fija de entrada en una categoría social o moral por su aspecto o por un detalle de su vestimenta, también por la forma de su cuerpo o de su cara. Preferentemente, los estereotipos se establecen sobre la base de apariencias físicas y se transforman rápidamente en estigmas, en signos fatales de defectos morales o de pertenencia a una raza[57].

Constante también en el tratamiento dramático de la vieja es la comicidad grotesca que desprende la descripción de la decadencia del cuerpo femenino a través de los ojos masculinos. Ya en la sátira horaciana[58] se reproduce ese tono irónico que persigue el rebajamiento en la descripción de estas mujeres, pues, a pesar de los ritos macabros y del *horrendas aspectu* que caracteriza a la Canidia, todo ello no es más que una estampa ridícula en la que la hechicera conduce más al camino de la risa grotesca que al terror: «cómo a Canidia se le caían los dientes, a Sagana la alta peluca y las hierbas, y las mágicas ataduras de los brazos, es cosa que, de haberla visto, te hubiera provocado gran risa y jolgorio»[59] o, de modo más explícito en el *Epodo* 8, donde la repugnancia de la visión de la mujer impide la excitación del poeta:

> ¡Que me preguntes tú, que estás podrida por un siglo largo, qué es lo que enerva mis fuerzas, cuando tienes negros los dientes y con sus arrugas ara tu frente una vejez ya antigua, y entre tus áridas nalgas se abre algo así como el culo de una vaca descompuesta! Verdad es que me excitan tu pecho, tus tetas fofas como las ubres de una yegua, tu vientre blando, y tus muslos flacos, empalmados a unas piernas tumefactas[60].

---

57 David Le Breton, *La Sociología del cuerpo,* Buenos Aires, Edición Nueva Visión, 2002, p. 82.

58 Como se puede comprobar, no es mi intención en este trabajo el estudio de las fuentes clásicas del personaje. Así, únicamente citaré a Horacio en tanto ejemplo ilustrativo del tratamiento constante del tipo desde la herencia grecolatina.

59 *Sátira* I, 8. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, p. 114.

60 Horacio, *Odas. Canto Secular. Epodos*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007, p. 538.

Así pues, con el fin de demonizar y denigrar caricaturescamente la figura de la mujer vieja se reproducen esta serie de retratos descriptivos que inciden en el *horrendas aspectu,* como el que desarrolla aquí Jiménez de Urrea:

Pedro ¡Ha, hi de puta!, ¡qué vieja!,
¡qué cuero tan estirado,
y qué ojo alcoholado,
y qué delicada ceja!
Assí viva su peleja
como ella tiene sabor.
Más corba que un arador
¡y viene a contar conseja!
Es del infierno portera,
estiércol lleno de pulgas,
que las hallarás, si la espulgas,
suzia de dentro y de fuera;
humo turbio de hoguera,
de hechura de Antechristo:
nunca yo jamás he visto
tan triste carne en buytrera.
Con su chillido de grillo,
ojos de triste abubilla,
¿y tú crees su hablilla?
Yo de ti me maravillo.
Es un podrido membrillo,
una cabra mocha y loca
que ya no tiene en la boca
diente, quixal ni colmillo.
Vista de larga dolencia,
nariz sacada de braço,
tocado de mal cedaço,
rostro de mal correncia
lustre de dada sentencia;
y lleva aunque se entremete,
más piojos en el gonete
que ducados en Florencia
Ya te tiene embeleñado.
¡Ha, Pascual, cómo te engañas!

¿No conoces tú sus mañas?
Ya piensa averte engañado.
[*Otra égloga suya adonde se introducen tres pastores*, vv. 209-244][61]

Destaca aquí el uso potente de imágenes en una vertiginosa *acumulatio*, al comienzo en sucesión anafórica que prescinde del uso de formas verbales, con el fin de igualar la categoría de vieja con la serie de atribuciones que le son adjudicadas como propias. Por ejemplo, el empleo de la imagen del arador que le sirve para expresar los efectos visibles de la osteoporosis, una de las enfermedades por excelencia de la gerontología, que la hacen tener una postura encorvada; imágenes totalmente obscenas de un fuerte tinte escatológico como la «cara de mal de correncia»; esto es, 'de diarrea'. Jiménez de Urrea se decanta por una clara tendencia a la animalización caricaturesca de los rasgos de la vieja[62] cuya voz chirriante le recuerda al canto del grillo o la comparación denigratoria de la carne flácida con la «buitrera» –'se llama también la bestia flaca, cuya carne se considera ya como de ningún provecho, y solo útil para cebar el buitre, y otros animales' (*Aut.*)–. También son significativas las continuas referencias a la suciedad –«suzia de dentro y de fuera»–, como metáforas de toda la impureza moral que, en esencia, significa la vieja. En definitiva, la descripción cuasigrotesca del personaje no puede ser más acertada a la hora de intensificar la moral despreciable de la Vieja[63]. Como ocurre

61 Jiménez de Urrea, *Cancionero*, t. III, pp. 952-953.

62 Al respecto precisan Rodrigo Esteban y Val Naval, «En las mujeres, las injurias reproducen o metaforizan las descripciones de una feminidad baja, fea, ajada y vieja, animalizada o masculinizada en cuanto a la expresión del deseo y la práctica sexual» (María Luz Rodrigo Esteban y Paula Val Naval, «Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval», en *Cuerpos que hablan. Géneros, identidades y representaciones sociales*, coord. Marta Gil y Juanjo Cáceres, Barcelona, Montesinos Ensayo, 2008, p. 73).

63 En fuerte contraste con la situación anterior, se dibujan las vírgenes de los relatos hagiográficos. Nótese la complementaria y, a la par, contradictoria diferencia entre ser físicamente repulsiva como signo de falta de virtud frente a volverse físicamente repulsiva como signo de excelsa virtud. Como recuerda Basarte: «Volverse físicamente repulsivas era un modo efectivo de ahuyentar a los invasores que pretendían tomarlas por la fuerza a fin de poder preservar su virginidad, esto es, la integridad corporal en el sentido más absoluto, no apreciable a la vista pero que remite a un alto grado de valor moral» (Ana Basarte, «Cuerpos fragmentados: mutilaciones y decapitaciones en la literatura medieval europea», *Revista Signum*, 12.1, 2011, p. 122).

con la Eritea de Encina el personaje de Urrea es más bien débil desde el punto de vista de la mecánica argumental de la pieza como ya vio Maire Bobes[64] o Houwe Webber[65]. Y es que si de algo adolece esta pieza es de no terminar de desarrollar los motivos dramáticos propuestos, dando la sensación de presentarlos en escena, esbozarlos y rematarlos de una manera un tanto abrupta.

IV. Conclusión

En mi opinión, la importancia que tienen los personajes de la ermitaña de San Bricio y la Vieja tiene que ver más con la particular plasmación estética del conjunto de tópicos tradicionales sobre la figura de la vieja alcahueta o con la funcionalidad dramática que justifica su presencia en el texto, como es el caso de la primera, que con su peso dentro de la lógica interna del relato dramático o, incluso, con su originalidad al presentar todas ellas fuertes y claras influencias de la *vieja entre las viejas*, Celestina. Todo ello a pesar, ciertamente, de que en la mayor parte de los casos se trata de la mera presencia, también de referencia, de personajes de clara afiliación celestinesca cuyo peso dramático en los argumentos es más bien anecdótico y siempre concebido como fuente de comicidad partiendo del sentido clásico de la *turpitudo et deformitas* horaciana. En conclusión, podemos hablar de la alcahueta-hechicera como un recurso destinado a la parodia, con cierto acercamiento a lo grotesco, como fórmula estética que sintetiza la condena y marginación de este grupo de mujeres amenazantes, siempre situadas en los márgenes de la comunidad. A pesar de las importantes concomitancias que se pueden establecer con las clásicas figuras de Dipsas, Acántide o

64 Maire Bobes, «Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», p. 54.

65 Para House Webber, la descripción de la vieja respondería más bien a las escenas cómicas tradicionales que suelen forman parte de la égloga dramática. Explica: «es obvio que la vituperación gratuita por parte de Pedro no es nada más que un pequeño motivo cómico, como los pasajes en que se motejan los unos a los otros o se echan pullas» (House Webber, «Pedro Manuel Urrea y La Celestina», p. 365). No me parece que sea esta la lectura más acertada: no estamos ante un ataque gratuito sino, como se ha hecho notar, ante un ataque directo cuya funcionalidad dramática dista considerablemente de las inocentes, a veces no tanto, bromas entre pastores de la misma configuración y condición social.

Proselenos, la alcahueta-hechicera de la égloga dramática del primer Renacimiento, tal y como su clara predecesora, se caracteriza porque carece de los poderes sobrenaturales de sus clásicas antecesoras para quedarse en lo puramente humano, en una inteligente apuesta por el incremento en la verosimilitud del personaje, que se acerca más a la realidad sociológica del momento.

Bibliografía

Alonso Asenjo, Julio, «El nigromante en el teatro prelopista», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, València, Universitat de València, 1991, pp. 91-108.

Amasuno Sarraga, Marcelino, «Calisto, entre *amor hereos* y una terapia falaz», *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, 18, 2000, pp. 11-49.

Basarte, Ana, «Cuerpos fragmentados: mutilaciones y decapitaciones en la literatura medieval europea», *Revista Signum*, 12, 1, 2011, pp. 111-125.

Cronan, Urban (ed.), *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Bibliófilos Madrileños, tomo I, 1913.

Egido, Aurora, «Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea», en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, ed. José María Enguita, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-255.

Encina, Juan del, *Teatro completo*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

Fernández, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.

García-Bermejo Giner, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

Guerrero Navarrete, Yolanda, «Brujería, hechicería y magia en la Edad Media: ¿un espacio de mujeres?» en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 99-114.

Guglielmi, Nilda, *Marginalidad en la Edad Media,* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.

Horacio, *Odas. Canto Secular. Epodos*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.

Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

House Webber, Ruth, «Pedro Manuel Urrea y La Celestina», en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borras Ediciones, 1977, pp. 359-366.

Jiménez de Urrea, Pedro Manuel, *Cancionero*, ed. María Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Larumbe, 2012.

Lara, Eva, «La hechicería en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general», *Lemir*, 14, 2010, pp. 35-52.

— «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿de la hechicera venida a más al mago venido a menos?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 371-432.

Lara, Eva y Alberto Montaner (coord.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMIR, 2014.

Le Breton, David, *La Sociología del cuerpo,* Buenos Aires, Edición Nueva Visión, 2002.

Le Goff, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval,* Madrid, Taurus, 1983.

López Beltrán, Mª Teresa, «El trabajo de las mujeres en el mundo urbano medieval», en *El trabajo de las mujeres en España. Desde la Antigüedad al siglo XX*, ed. María Isabel del Val Valdivieso, Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série, 40, 2, 2010, pp. 39-57.

López Morales, Humberto, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Enzina», en *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borras Ediciones, 1977, pp. 315-323.

Maire Bobes, Jesús, «Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11, 1997, pp. 45-78.

Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.

Mieszkowski, Gretchen, «Old Age and Medieval Misoginy: The Old Woman», en *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Naglected Topic*, ed. Albrecht Classen, Berlin, Walter de Gruyter, 2007, pp. 299-320.

Minois, George, *Historia de la vejez: de la Antigüedad al Renacimiento,* Madrid, Nerea, 1989.

Montaner, Alberto y María Tausiet, «"Ojos ayrados": Poética y retórica de la brujería», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 257-323.

Moral de Calatrava, Paloma, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media,* Murcia, Nausícaä, 2008.

Paulin, Sara, «La bruja y la vieja: un cruce entre dos estereotipos. El caso horaciano», en *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 2011; Juventud y vejez en la Antigüedad y el Medioevo: Diálogo entre culturas: de lo antiguo a lo contemporáneo, La Plata, Argentina, 5 al 7 de octubre de 2011*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Latinos, 2011.

Pedraza, Pilar, «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Atti del XIX Convegno* [*Associazione ispanisti italiani*], *Roma, 16-18 settembre 1999*, coord. Antonella Cancellier y Renata Londero, 2001, 1, pp. 5-18.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», *Epos: Revista de filología*, 7, 1991, pp. 291-312.

Puerto Moro, Laura, «Más sobre el humor en la *Tragicomedia*. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones», *eHumanista*, 19, 2011, pp. 296-316.

Rodrigo Esteban, María Luz y Paula Val Naval, «Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval», en *Cuerpos que hablan. Géneros, identidades y representaciones sociales*, coord. Marta Gil y Juanjo Cáceres, Barcelona, Montesinos Ensayo, 2008, p. 17-89.

Rosenkranz, Karl, *Estética de lo feo*, ed. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008.

Rojo Vega, Anastasio, «Más curanderas que brujas», en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 315-34.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, 1995.

Sánchez Ortega, María Helena, *Ese viejo llamado amor… La magia amorosa en la España moderna*, Madrid, Uned, 2004.

Sanz Hermida, Jacobo, «"Una vieja barbuda que se dice Celestina". Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, 1, 1994, pp. 17-34.

Segura Graíño, Cristina, «¿Son las mujeres un grupo marginado?», en *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, ed. María Desesperados Martínez Sampedro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 107-118.

Snow, Joseph T., «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», en *"Entra mayo y sale abril": Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, ed. Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 349-363.

Suárez Martínez, Pedro Manuel, «Horacio y las viejas libidinosas», *Estudios Clásicos*, tomo 36, 105, 1994, pp. 49-62.

Tausiet Carlés, María, «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna: mito y realidad», *Manuscrits*, nº 15, 1997, pp. 377-392.

Vinyoles i Vidal, Teresa María, «De medicina, de magia y de amor: saberes y prácticas femeninas en la documentación catalana bajomedieval», *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 8, 2011, pp. 225-246.

Zamora calvo, María Jesús, «Tratados reprobatorios y discursos antisupersticiosos en la España del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 185-200.

— *Roma abrasada*, en Biblioteca digital Artelope: ‹http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0853_RomaAbrasada›.

Zugasti, Miguel, «Bebidas, pócimas, filtros y demás venenos en la tradición literaria», en *Aguas santas de la creación. Congreso Internacional Bebida y Literatura*, ed. Sara Poot Herrera, Mérida (Yucatán), Ayuntamiento-UC Mexicanistas, 2010, vol. I, pp. 223-241.

— «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.

Bebedizos, pócimas, narcóticos y otros venenos en el Siglo de Oro: vida y literatura

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

El término *veneno* procede del latín VENENUM, en el sentido de 'droga en general'. Algunos etimologistas sugieren que en el fondo deriva del griego VENESMON, que significa 'instrumento de Venus para procurar el amor'. Dicho instrumento es lo que hoy entendemos como 'filtro amoroso, pócima, bebedizo o poción', cuya virtud principal es alterar o avivar el amor. A quien confeccionaba tales brebajes –especie de hechicero según el DRAE– se le llamó *venenífico* o *venéfico* ('el que hace veneno', voz compuesta de VENENUM y FACERE), pues aunque operaba con venenos se le presupone la intención de procurar satisfacer a su cliente. No por casualidad la voz *phármakon* se abre también a la curiosa paradoja de significar tanto 'medicina, remedio curativo, alivio de males', como 'veneno'. En la *Odisea* se cuenta cómo Helena, nacida de Zeus, conocía y usaba ciertas drogas «cuyas mezclas sin fin son mortales las unas, las otras saludables» (IV, 230-231). Ya hemos citado a Venus, diosa del amor, y quizás no esté de más recordar algunos derivados de esa voz como son *venera* ('concha') y *venéreo* ('perteneciente a Venus' y 'enfermedad por trato sexual'), de donde resulta que *veneno* y *venéreo* son términos muy relacionados entre sí. Otro étimo curioso es el de la palabra *filtro* (FILTRUM en latín), que proviene del griego *phíltron*, voz que se forma a partir del verbo *phíleo*, o sea, 'amor'. Los filtros, pues, surgieron en torno a la esfera del sexo y el amor. Concluiré estas calas etimológicas con una curiosidad más: las voces *tósigo* y *tóxico* proceden del griego *toxon* ('arco'); así, el *toxicon phármacon* era el veneno con que se untaba las puntas de las flechas para aumentar su efecto mortífero.

1. El veneno en la tradición histórica y literaria: historias envenenadas[1]

¿Y queréis que le mate con un veneno?
Esa es muerte de príncipes y reyes.
[Lope de Vega, *La gatomaquia*, III, vv. 230-231]

El uso del veneno está indisolublemente unido a la cultura y la civilización del hombre. En textos de la antigua India como el *Ayurveda o Libro de la ciencia de la vida*, en la sección de farmacología (el *Agadatantra*), se habla de ciertos tóxicos vegetales; asimismo, el tratado médico del *Caraka Samhita* dedica todo un capítulo (el *Cikitsasthana*) al mejor conocimiento de los venenos y sus antídotos[2]. En la cultura árabe existe un *Libro de los venenos* que se atribuye a Gabir Ibn Haiyan (siglos IX-X). Los pueblos aborígenes de todo el mundo conocían el efecto mortífero de las flechas untadas con veneno, el famoso *curare*, voz que penetró en el castellano desde el caribe, aunque en Chile se usa el término *coliguai*[3]. En el siglo I antes de Cristo, Dioscórides redacta *De materia medica*, texto capital que en el siglo XVI será traducido y ampliado por el doctor Andrés Laguna (Lyon, 1554), de donde surge un largo tratado con este transparente título: *Acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*. Entre los añadidos del doctor Laguna al prólogo de Dioscórides, destacamos el siguiente comentario:

> Solían siempre tener antiguamente consigo, ansí los príncipes y grandes señores como los plebeyos y populares, varios géneros de ponzoña para matarse con ellos en una necesidad, y por esta vía huir otra muerte más dura[4].

---

1 Este ensayo es complementario de otro anterior donde exploro algunos ejemplos literarios desde la antigüedad greco-romana hasta la España del medievo y del renacimiento: ver Miguel Zugasti, «Bebidas, pócimas, filtros y demás venenos en la tradición literaria», en *Aguas santas de la creación. Congreso Internacional Bebida y Literatura*, ed. Sara Poot Herrera, Mérida (Yucatán), Ayuntamiento-UC Mexicanistas, 2010, vol. I, pp. 223-241.

2 Juan Miguel de Mora y Marja Ludwika Jarocka, *Ayurveda. Apuntes para una historia de la ciencia en la India antigua*, México, UNAM, 2002, p. 91.

3 Diego de Rosales, *Historia general del reino de Chile, Flandes indiano*, ed. Benjamín Vicuña Mackenna, Valparaíso, Imprenta Mercurio, 1877. Ver en concreto el libro II, cap. 9, p. 239.

4 Dioscórides [Pedacio Dioscórides Anazarbeo], *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Traducido de lengua griega en la vulgar castellana* […] *por*

Aduce los ejemplos de Calígula, Demóstenes, Demócrito y Aníbal, lista a la que podrían añadirse más nombres como los de Sócrates, Erasístrato, Diocleciano (así lo afirma Pedro Mexía en su *Silva*, I, 35), Séneca (al fallarle el veneno recurrió a sajarse brazos y piernas dentro de un baño) y un largo etcétera. Dignos predecesores del Dr. Laguna fueron Arnau de Vilanova y Pietro d'Abano (siglo XIII), con sendos tratados *De venenis* (en especial este último, cuyo libro *De venenis atque eorundem commodis remedii*s se publicó muchas veces en los siglos XV-XVII). Otros autores especialistas en el tema fueron Iacobi Grevini, *De venenis libro duo* (1571); Andrea Bacci, *De venenis et antidotis prolegomena* (1586); Girolamo Mercuriale, *De venenis et morbis venenosis tractatus* (1588); Iohannis Aegidii Zamorensis, *Liber contra venena et animalia venenosa* (Juan Gil de Zamora, *Libro contra tósigos y animales venenosos*, obra que permaneció manuscrita hasta la reciente edición de 2009); Pedro Delgado, *Tractatus de differentiis venenorum et de peste, antidotis, et besarticis contra pestem et alia venena* (1631)[5]. La muerte por envenenamiento estaba tan asentada en la vida diaria (sobre todo en la esfera política), que en el famoso juramento hipocrático los nuevos galenos debían declarar que jamás suministrarían veneno a alguien para provocarle daño[6].

Desde antiguo, la mitología clásica se hizo eco de esta realidad. En la tradición griega destacan los casos de Medea y Circe; a esta última Homero la llama «la rica en venenos» (*Odisea*, X, 276). Ambos nombres se repetirán hasta la saciedad con esta misma clave en la literatura occidental europea y, por supuesto, en el teatro español del Siglo de Oro. Para el caso de Medea remito a obras como *Armelina* (Lope de Rueda), *El vellocino de oro* (Lope de Vega), *Los encantos de Medea* (Rojas Zorrilla) o *Los tres mayores prodigios* (Calderón). La maga Circe se identifica de modo sistemático con la Culpa en el auto sacramental de *Los encantos*

---

el Doctor Andrés Laguna, Salamanca, Matías Gast, 1566. (Interesa sobre todo el libro sexto: *Acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*. Manejo facsímil de Madrid, Instituto de España, 1968-1969, 2 vols.). La cita en la p. 572.

5 Hay muchos más autores que se podrían citar, cuyo listado sería excesivo y pedante. Remito al curioso lector a *The Cyclopaedia of Practical Medicine* (Londres, vol. IV, 1835), voz «Toxicology» y apéndice «Select Medical Bibliography», donde se aducen docenas de obras al caso.

6 Dos excelentes monografías que recopilan infinidad de nombres y datos al caso son las de Roberto Pelta, *El veneno en la historia*, Madrid, Espasa Calpe, 2000; y Adela Muñoz Páez, *Historia del veneno: de la cicuta al polonio*, Barcelona, Debate, 2012.

de la Culpa (Calderón), y es personaje central en la comedia mitológica *El mayor encanto, amor* (1635), también de Calderón. Esta línea mitológica ya la habían explorado antes –a tres manos– Mira de Amescua, Montalbán y Calderón en su *Polifemo y Circe*, donde la malvada Circe intenta envenenar a Ulises con un potente «néctar» (vv. 202 y 218). Ulises estaba prevenido del caso por la diosa Iris, quien le había regalado un ramo de flores con mágicas propiedades:

> Ulises, Juno te envía
> este ramo y estas flores,
> que en encantos y en amores
> tendrán poder este día.
> Porque es su virtud tan fuerte
> que deshace con espanto
> lo funesto del encanto,
> lo pálido de la muerte.
> Toca el más esquivo pecho
> y el veneno más constante:
> al uno verás amante,
> al otro verás deshecho.
> [*Polifemo y Circe*, vv. 123-134][7]

Así, antes de tomarse el néctar, Ulises «moja las flores y bebe» (acot. al v. 214), con lo cual además de salvar su vida se gana el amor de Circe[8]; amor que al principio él rechaza y luego acepta, hasta que próximos al desenlace la abandone y siga su ruta hacia Ítaca, donde le espera su esposa Penélope. Una digna compañera de Medea y Circe es la maga Falerina[9], que de nuevo Calderón subirá a las tablas dos veces, primero en formato de comedia azarzuelada (h. 1648) y después de auto sacramental (1675), en ambos casos con el invariable título de *El jardín de Falerina*[10]. Además,

---

7 Antonio MIRA DE AMESCUA, Juan PÉREZ DE MONTALBÁN y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Polifemo y Circe*, ed. Álvaro Ibáñez Chacón y Francisco José Sánchez García, en *Teatro completo* (de MIRA DE AMESCUA), Granada, Universidad de Granada, 2006, vol. VI, pp. 569-570.

8 Este mismo lance, *mutatis mutandis*, repite CALDERÓN en *El mayor encanto, amor*.

9 Aparece en el *Orlando enamorado* de BOIARDO y en su continuación del *Orlando furioso* de ARIOSTO.

10 También Lope de VEGA escribió otra comedia con título homónimo (citada en la lista de *El peregrino en su patria*), pero se ha perdido. Resta todavía otra pieza

en la comedia calderoniana se dice que el padre de Falerina fue Merlín, famoso mago que se encarna en otros textos dramáticos como *La imperial de Otón* (Lope) y *La casa de los celos* (Cervantes)[11].

En el romancero español hay ejemplos de envenenamientos como el de la condesa traidora Sancha de Castilla, el de Rosamunda o el de Moraina, algunas de cuyas historias saltaron a los escenarios: nótense piezas como *Los monteros de Espinosa* (atribuida a Lope de Vega sin demasiado fundamento), *Sancho García* de José Cadalso o *La condesa de Castilla*, de Nicasio Álvarez Cienfuegos. En las últimas décadas del siglo XVI, con el triunfo de la tragedia de corte senequista o tragedia del horror, el uso del veneno en los escenarios cobra un destacado protagonismo en autores como Cristóbal de Virués (*La infelice Marcela*, *La gran Semíramis*, *Atila furioso*), López de Castro (*Marco Antonio y Cleopatra*) o Domenico Bevilacqua (*La reina Matilda*)[12].

La literatura del siglo XVII se nutre de estos mismos lances, aunque limando mucho los tintes senequistas y truculentos que tanto gustaron a nuestros renacentistas. La práctica totalidad de autores barrocos echan mano de tósigos, venenos, bebedizos, pócimas, ungüentos y demás variantes en su dilatada literatura: casos de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Calderón de la Barca y un largo etcétera.

Comenzando por el más grande de todos ellos, Cervantes, observamos cómo en *La española inglesa* Isabela sufre los efectos de un tósigo suministrado en una conserva, con estos síntomas: «Se le comenzó a hinchar la lengua y la garganta, y a ponérsele denegridos los labios y a enronquecérsele la voz, turbársele los ojos y apretársele el pecho: todas conocidas señales de haberle dado veneno»[13]; salva la vida tomando antídotos varios, entre ellos polvos de unicornio. Tomás Rodaja, el protagonista de *El licenciado Vidriera*, pierde la cordura tras comer un membrillo envenenado, y no la recuperó hasta pasados dos años. En

---

más compuesta en 1636 por tres ingenios (Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca) y titulada asimismo *El jardín de Falerina*, aunque aquí el papel de maga recae sobre una tal Selenisa, siendo Falerina una típica dama enamoradiza.

11 Lo cita asimismo Juan Ruiz de Alarcón en *La cueva de Salamanca*.

12 Más detalles y análisis de algunos textos en Miguel Zugasti, «Bebidas, pócimas, filtros y demás venenos en la tradición literaria», pp. 227-235.

13 Miguel de Cervantes, *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1985², vol. II, pp. pp. 80-81.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda la malvada Julia ataca a Auristela con hechizos, venenos, encantos y malicias[14], y aunque la debilita mucho no consigue matarla.

El teatro de Lope de Vega, tan prolífico en todo, hace uso dilatado de venenos y narcóticos, unas veces en grado de tentativa y otras con letal eficacia: piénsese por ejemplo en *La sortija del olvido* (la mágica poción de una sortija nubla la razón de su portador), *El rey sin reino* (la reina Elisa muere envenenada), *El gran duque de Moscovia* (intentan matar a Teodoro con unas hierbas; logra salvar la vida pero pierde la cordura y la capacidad para reinar), *La reina Juana de Nápoles* (la regente protagonista sobrevive a un envenenamiento), etc., etc. Destacaré algunos casos con mayor detalle, empezando por su comedia *El cuerdo loco*, que en el manuscrito tiene el llamativo título de *El veneno saludable*. Al inicio de la trama Rosania y Dinardo conspiran para derrocar a Antonio, príncipe de Albania, de quien Rosania es madrastra. Los conspiradores barajan darle muerte a traición y en secreto, lo cual descartan para conjurar el peligro de que el pueblo u otras potencias fronterizas se levanten en armas (vv. 674-680). Así, el plan es hacerle beber un veneno que le vuelva loco e inhábil para gobernar. El cocinero Roberto (es la marca positiva de españolidad en una comedia palatina ambientada en Buda, donde concurren los ejércitos turco y albanés), que sirve al príncipe todos los días preparándole una epítima o pócima contra su humor melancólico, será el encargado de envenenar a Antonio con unas hierbas que lo harán enloquecer. Sin embargo Roberto se muestra fiel a su príncipe y le revela la conspiración, además de brindarle una solución:

> Yo les diré
> que en las aromas eché
> las yerbas de aquel veneno.
> Bébele en mi confianza,
> fíngete loco y entiende
> quién, cuándo y cómo te vende,
> que quien sufre, mucho alcanza.
> Y cuando con gran secreto
> puedas venganza tomar,

14 Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002², p. 683.

podrás a Albania mostrar
la salud de tu sujeto.
[*El cuerdo loco*, vv. 864-874][15]

Así lo hacen, y el resto de la comedia –este Hamlet lopiano que es Antonio– finge estar loco[16], hasta el punto de ser encarcelado por sus enemigos (su madrastra Rosania y Dinardo, principalmente). Al final se restablece el orden: Antonio recibe el apoyo de sus soldados y con la ayuda del español Roberto desenmascara a los traidores y conspiradores, los cuales son enviados al exilio, sin derramamiento de sangre (final atrágico propio de la comedia palatina: estamos ante una comedia palatina seria)[17].

La trama tiene muchas concomitancias con *No hay reinar como vivir*, de Mira de Amescua. Aquí Conrado, tutor de la princesa Margarita, en connivencia con su hijo Otavio, intentan envenenar a la princesa y arrebatarle la corona de Sicilia que está a punto de ceñirse. Para ello se sirven de una camarera, Serafina, que deberá administrar el bebedizo. La fiel criada, lejos de ejecutar tal acción, previene a Margarita del intento de magnicidio; juntas deciden trocar el veneno por un simple vaso de agua y fingir que el bebedizo hace su efecto, a fin de disipar sospechas de los agresores. Así que Margarita bebe el inocente vaso de agua pero simula estar afectada por el veneno:

¿Qué accidente, qué tristeza
pudo turbar mi sosiego?
¡Mi pecho es región del fuego,
viento y mares mi cabeza!
Ya soy un mísero dueño
de lágrimas y gemidos…

15 Félix Lope de Vega Carpio, *El cuerdo loco*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922, p. 43.

16 Lope de Vega nos brinda otro claro ejemplo de locura simulada en *El príncipe melancólico*.

17 Remito a Miguel Zugasti, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, p. 92. Ver ahora también Adrián J. Sáez, «Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2015, pp. 95-115.

Presos están mis sentidos
en las cárceles del sueño.
[*No hay reinar como vivir*, vv. 589-596][18]

A partir de este momento Margarita finge estar loca mientras se van sucediendo los enredos, confusiones, galanteos (con Federico, rey de Nápoles) y dobles sentidos de la comedia. Todo encaminado al buen fin de desenmascarar a los dos culpables (Conrado y Otavio son enviados al destierro), premiar la fidelidad de Serafina (se casará con Carlos) y preservar la línea sucesoria de Sicilia (boda regia entre Margarita y Federico).

Volviendo al Fénix, en *La amistad pagada* recrea los míticos orígenes del reino de León frente a las legiones romanas. Próximos al desenlace, tras el triunfo de los leoneses llega la desolación de dos cónsules romanos que han sido derrotados tanto en el amor como en la guerra: Andronio está malherido tras la batalla y muere con la dignidad de un guerrero, pero Lelio no tiene heridas graves y –fiel a la práctica romana– prefiere suicidarse con honra antes que vivir deshonrado:

Lelio — Di, desdichado romano,
¿traes acaso veneno
en esa derecha mano?

Andronio — Un anillo traigo lleno
de un áspid fiero, inhumano.
Si te toca el corazón,
a la primera razón
verás el alma en los labios.

Lelio — Ése acabe mis agravios
y vuelva por mi opinión.
Dame la sortija.

Andronio — Toma.

Lelio — Júntase bien de esta suerte
que deshonra y muerte coma,
porque de entrambos la muerte

18 Antonio Mira de Amescua, *No hay reinar como vivir*, ed. Lola Josa, en *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada, 2004, vol. IV, p. 268.

satisfaga en parte a Roma […].
Chupa el anillo y cae en el suelo.
[*La amistad pagada*, vv. 2885-2899][19]

Este mismo ambiente romano reproduce Lope de Vega en *Roma abrasada*, donde exhibe un amplio catálogo de envenenamientos: en el primer acto Agripina mata a su esposo Claudio con una pluma envenenada. Aprovechándose de la supuesta gula del emperador, dado que a todas sus comidas y bebidas les hacen la salva, urde esta estratagema:

Agripina Pues escucha… Este glotón
ansí ejercita la boca,
que a vómitos se provoca
que es una infame invención:
para esto por la garganta
se mete una pluma y luego
sale de aquel vientre ciego
bebida y comida tanta.
En esta pluma podremos
poner el veneno.
[*Roma abrasada*, vv. 910-919][20]

En el acto siguiente Nerón, ya emperador, elimina a su hermano Germánico con otro tósigo preparado por un médico (vv. 1644-1645 y 1741-42). Nuevas víctimas de la locura de Nerón serán su madre Agripina y el leal Palante, asesinados a cuchilladas. El acto tercero es una sucesión constante de crímenes y horrores, con especial ensañamiento

19 Lope de Vega, *La amistad pagada*, ed. Victoria Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lérida, Milenio, 1997, vol. 3, pp. 1521-1522. En otra comedia lopiana, *El gran duque de Moscovia*, se narra en el desenlace la muerte de la reina Orofrisia y sus dos hijas: «Furiosa / descurrió toda la tienda / y halla un vaso de ponzoña. / En un estrado se sienta / y a sus dos hijas exhorta: / Juana estaba de una parte; / de la otra, Isabel la hermosa. / Dioles a beber primero / y luego, temblando toda, / cuando los niños espiran, / el vaso en la mano toma, / pero diose tanta priesa / y murió tan por la posta, / que alcanzó las almas dellas: / la esperaron en las bocas» [*El gran duque de Moscovia*, vv. 2992-3006]. Cito por la Biblioteca digital Artelope: ‹http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0649_ElGranDuqueDeMoscoviaYEmperadorPerseguido.php›.

20 Lope de Vega, *Roma abrasada*, Biblioteca digital Artelope: ‹http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0853_RomaAbrasada›.

en los cristianos. También le llega el turno al filósofo Séneca, fiel preceptor de Nerón, con quien tiene la consideración de darle a elegir el tipo de muerte que desea:

NERÓN Ya está, Séneca, mandado.
Dirás que a escoger te den:
toma cordel o veneno,
o acero si este no es bueno,
que esto solo haré por ti.
[*Roma abrasada*, vv. 2441-2445]

El catálogo de crímenes y atentados perpetrados por Nerón es interminable, incluida la quema de Roma que da título a la obra, hasta que se alzan los soldados contra él y asaltan el palacio: antes de caer en sus manos decide quitarse la vida, para lo cual duda entre usar veneno (v. 3001) o una daga, optando por este último método (acot. al v. 3020).

Este final con derramamiento de sangre y venenos por doquier coincide con algunas de las grandes tragedias shakesperianas tipo *Hamlet* (h. 1599-1601) o *Romeo y Julieta* (1597). Recordaré el desenlace de esta última, donde una enamorada y audaz Julieta, en un intento desesperado por salvaguardar su unión con Romeo, sigue el consejo de un fraile y decide beberse un potente narcótico que la tendrá como muerta durante dos días (acto IV, escena 3). Conseguirá así eludir una boda no deseada con otro galán, pero el precio que tiene que pagar será dejarse enterrar en el panteón familiar, donde habrá de permanecer hasta que, transcurrido el plazo, llegue Romeo en su rescate. En un principio el ardid parece funcionar, pero el fatal destino quiere que Romeo no reciba cierta carta con el oportuno aviso y él siga creyendo que Julieta ha muerto de verdad. Desesperado, Romeo se hace con un veneno preparado por un boticario y va al cementerio para tomárselo al lado del supuesto cadáver de Julieta. Apura el tósigo y muere junto a su amada (acto V, escena 3); instantes después ella despierta del letargo y comprueba que su estrategia ha fallado, así que toma la daga del cuerpo de Romeo y se suicida con ella. Los jóvenes a quienes sus respectivas familias (Montescos y Capuletos) habían impedido vivir juntos, permanecerán unidos para siempre en el frío mausoleo.

Esta conocida trama la recogió Bandello en una de sus *Historias trágicas ejemplares*, libro que se tradujo y publicó en Salamanca en 1589 y que luego fue reeditado en otros lugares. Bandello ya especifica en su

Historia de Romeo y Julieta que «de estos dos enamorados, el uno se mató con veneno y el otro murió de pesar de ver muerto al otro». Lope de Vega se inspira en este relato para componer *Castelvines y Monteses* (h. 1606-1612), donde no falta el pomo del potente veneno o narcótico que se bebe Julia, con estas consecuencias:

Julia ¡Ay, de las entrañas mías,
Celia, el alma se me parte!
¡Jesús!, ¿qué es lo que me has dado?

Celia Señora, lo que me dio
Aurelio.

Julia Pues pienso yo
que habrá las aguas errado,
y que esta debió de ser
de algún vaso de veneno.

[*Castelvines y Monteses*, vv. 2179-2186][21]

Pero Lope en esta ocasión diluye la carga trágica y opta por un final feliz. Así, creyendo todos que Julia ha muerto, la entierran en una iglesia de Verona, donde al cabo de dos días despertará encerrada en un sepulcro, justo a tiempo para que su amado Roselo la rescate de semejante trance y se empiece a allanar el terreno para la futura boda.

Rojas Zorrilla reescribe este mismo lance en *Los bandos de Verona* (1640). En la escena clave, Julia se mantiene firme en su amor hacia Alejandro Romeo y será su propio padre Antonio quien la condene a muerte por deshonrar a la familia; así que le da a elegir entre morir a los filos de un cuchillo o con un veneno. Julia opta por este último remedio y se prepara para el supremo sacrificio de su vida:

Julia Muera yo de este veneno
dilatado en parasismos;
un mismo desmayo aliente,
desmaye un aliento mismo.

[*Los bandos de Verona*, vv. 1553-1556][22]

21 Lope de Vega, *Castelvines y Monteses*, Biblioteca digital Artelope: ‹http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0549_CastelvinesYMonteses›.

22 Francisco de Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona*, ed. Irene Pardo Molina y Rafael González Cañal, en *Obras completas. Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B.

La joven enamorada apura el veneno («*Bébese la bebida*», acot. al v. 1582) y solo entonces muestra su pesar el cruel padre, pero es demasiado tarde y decide enterrarla en secreto en la cripta de una iglesia. Poco después nos enteramos por boca de Andrés de que en realidad la pócima ingerida no era letal, sino un eficaz somnífero a base de opio y beleño:

> ANDRÉS Le ordeno después que conficione
> tan unidos un opio y un beleño,
> que no den muerte, pero infundan sueño.
> [*Los bandos de Verona*, vv. 1848-1850][23]

El destino quiere que Romeo se haga con la llave de la cripta y descienda en la noche junto al cuerpo yacente de Julia. Inicia un planto por su amada hasta que siente que su corazón late de verdad (v. 2060); rocía el rostro de la dama con agua bendita de un hisopo (acot. al v. 2095) y esta despierta de su letargo y vuelve en sí. La escena se sitúa al cierre de la segunda jornada y no es más que un desenlace parcial, pues la trama se complica con la confusión de parejas en la noche y con nuevas banderías entre los Capeletes y los Montescos que ocupan la tercera jornada en su totalidad. Solo al final se accede al perdón general de las rivalidades entre los dos bandos y a la boda entre Julia Capelete y Alejandro Romeo. Lo que en Bandello y Shakespeare acaba de forma trágica, en las recreaciones españolas de Lope y Rojas se transforma en

---

Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, vol. IV, p. 264.

23 ROJAS ZORRILLA, *Los bandos de Verona*, p. 274. En *Los celos de Rodamante* hallamos otra escena donde este mismo dramaturgo recurre al beleño. Al inicio de la tercera jornada Celaura expone ante Doralice un ingenioso modo para derrotar al caballero Rodamante: «Tú, si a Rodamonte encuentras, / si darle la muerte quieres, / aquí traigo una bebida / que es un beleño tan fuerte, / es un opio tan activo / que, si alguno le bebiere, / quedará por grande espacio / rendido al sueño, de suerte / que, siendo viviente tronco, / sea cadáver aparente. / Si a Rodamonte encontrares, / finge aficiones corteses, / amante le corresponde, / agasájale prudente, / bríndale con este vaso / que puro cristal parece. […] / Provocándole a sueño, / podremos muy fácilmente, / si me das voces, matarle / antes mucho que despierte. / Y así, dándole a beber / este beleño, tú puedes, / teniéndole ya dormido, / de su corazón aleve / a la grama de aquel prado / dar la púrpura caliente» (vv. 2339-2372, ed. Manuel Delicado Cantero, Ana Isabel Zapata-Calle y Elena Marcello, en *Obras completas. Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, vol. II, p. 558-559). Nuevos usos del beleño en el teatro de ROJAS se localizan en *El jardín de Falerina* (de tres ingenios), *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, *Los tres blasones de España* y *Progne y Filomena*.

final feliz. Sí coinciden los cuatro autores en colocar en el centro de la peripecia el recurso del veneno o narcótico ingerido por Julieta-Julia.

Para el caso de Agustín Moreto podemos aducir su comedia *La misma conciencia acusa*, donde el tirano duque de Parma pretende matar a su enemigo Carlos envenenándole. Enrique es el encargado de suministrarle el veneno en una bebida junto a las viandas de la cena, pero él es primo de Carlos y decide trocar lo que sería un mortal bebedizo por otro que apenas le «suspenda la vida» (v. 1900). Sin embargo al final no será Carlos el que tome el brebaje, sino el gracioso Tirso, su criado, quien se queda aletargado y lo sacan a escena amortajado en un ataúd. Todos lo confunden con el cuerpo de su amo, momento en el que Tirso se despierta, golpea la caja repetidas veces y sale de ella como un resucitado, para asombro general. Estamos ante una solución atrágica de una comedia palatina seria que trata el tema del abuso de poder por parte del viejo duque de Parma[24]; sus maquinaciones contra Carlos no triunfan, pues Moreto opta por un final serio y ejemplar, sí, pero no trágico, y en este sentido el trueque del veneno mortal por una bebida aletargante que evita muertes indeseadas simboliza bien la enseñanza moral de la comedia.

Una manera antigua de envenenamiento era servirse de tinta tóxica, tal y como indica el Doctor Laguna en sus apostillas a Dioscórides:

> Suelen hacer los turcos, de rejalgar y de otros venenos graves, una suerte de tinta tan maligna y tan perniciosa que, escrita una carta con ella y leída sin antojos, inficiona y derriba luego el lector; de lo cual no debemos maravillarnos, pues los libros recién impresos, si se leen antes de lavar, nos dan vaguedos de cabeza y nos debilitan la vista[25].

Moreto y Calderón aplican esta técnica a la trama de *La fingida Arcadia* (compuesta en colaboración), donde vemos que el ambicioso Filiberto trata de asesinar a su sobrina Porcia, legítima heredera al trono de Chipre, para lo cual le ordena a su valido Federico que ejecute la estratagema de cierto papel escrito con tinta envenenada:

---

24 Ver Miguel Zugasti, «Deslinde de un género dramático mayor», pp. 88 y 95; y sobre todo María Luisa Lobato, «Moreto y la comedia palatina», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 216-217.

25 *Libro sexto del Pedacio Dioscórides Anazarbeo. Acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*, Salamanca, Matías Gast, 1566, pp. 573-574.

Este papel que en el pecho
–nadie puede vernos– traigo,
de un tósigo tan malino
viene escrito que, en llegando
a fijar en él los ojos,
por los visüales rayos
el corazón inficiona.
[*La fingida Arcadia*, vv. 690-696][26]

Pero es el caso que Federico ama a Porcia y no puede acatar la orden, así que decide avisarla del peligro. En ese instante los sorprende Filiberto juntos y, para evitar sospechas, ambos fingen que el veneno está siendo eficaz, de modo que Porcia empieza a actuar con ademanes de loca, con el juicio alterado:

Señor, Porcia estaba aquí
con grande atención mirando
aqueste papel y, apenas
quitó dél los ojos, cuando
de algún súbito accidente
el jüicio se ha turbado.
[*La fingida Arcadia*, vv. 856-861]

Porcia da en el tema (o manía) de querer recuperar la Arcadia pastoril y todos se lo consienten, interpretando que es efecto de su locura. En el desenlace será el tirano Filiberto quien acabe leyendo la carta envenenada, la cual le provoca la muerte y, de paso, se instaura un nuevo orden, donde Porcia accede al trono y se casa con el fiel Federico:

FILIBERTO ¿Qué carta es aquésta? ¡Cielos!
Turbado no acierto a leerla.
La cólera me ha quitado
la vista; confusa y ciega
la letra apenas distingo,
pero no forma las letras.
La voz se yela en el pecho,
y entre los labios la lengua,

26 Agustín MORETO y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La fingida Arcadia*, ed. Marcella Trambaioli, en ‹www.moretianos.com›.

balbuciente y tartamuda,
mal a articular acierta
razón alguna, y, pasando
al corazón la violencia,
siento abrasarme. […]
Dios castiga mi soberbia.
Un papel había de ser
su homicida; el cielo ordena
que lo sea mío, y pues hoy
ejecuta su sentencia,
¡muera yo rabiando y viva
Porcia, vuestra invicta reina!

[*La fingida Arcadia*, vv. 2615-2627 y 2638-2644]

Moreto y Matos Fragoso repiten el motivo en *El príncipe prodigioso* (comedia en colaboración), donde el conde Mauricio intenta envenenar a su príncipe con idéntica estrategia:

Lograr mi intento es preciso
si le mira, pues contienen
un veneno tan crüel
las letras deste papel,
que la muerte le previenen.

[*El príncipe prodigioso*, vv. 1490-1494][27]

Pero Segismundo desactiva el atentado destruyendo la carta antes de posar sus ojos en ella: «*Va a leer el papel y el Príncipe se le quita y le rompe*» (acot. al v. 1522). Si saltamos a Calderón, otro ejemplo al caso localizamos en *La cisma de Ingalaterra*, cuando Ana Bolena planea matar a la reina Catalina por el mismo método. La acción nos conduce al momento en que el rey Enrique VIII de Inglaterra escribe una carta a Catalina, la cual intercepta Ana Bolena para envenenarla:

Rey Con la respuesta verás
que la envío, pues me das
licencia de que la escriba.

27 Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, *El príncipe prodigioso*, ed. Miguel García-Bermejo y Oana Sambrian, en ‹www.moretianos.com›.

ANA Sí, yo la doy, como vea
la carta para saber
qué la escribes.

REY ¿Qué ha de ser,
sino un engaño que sea
alivio a un pecho tan lleno
de desdichas?

ANA (*Aparte*) Yo veré
la carta, y será porque
en ella ponga veneno.

[*La cisma de Ingalaterra*, vv. 2153-2163][28]

Poco más abajo Ana Bolena insiste en su diabólico plan («Si consigo / las tres cosas que intenté, / las tres muertes que emprendí, / dichosa diré que fui», vv. 2195-2198), el cual se desarrollará según sus deseos. En efecto, la carta –ya envenenada– llega a manos de Catalina, quien encarece mucho el gesto de su todavía esposo Enrique VIII:

¿Que el ver merecí en mi mano
carta del rey mi señor?
¿Hay dicha, hay gloria mayor?
¿Hay favor tan soberano?

[*La cisma de Ingalaterra*, vv. 2440-2443][29]

Su gozo es tal que Calderón lo utiliza para deslizar esta trágica premonición:

Estoy tan agradecida
y tan contenta en extremo,
que hoy aqueste gusto temo
que me ha de costar la vida.

[*La cisma de Ingalaterra*, vv. 2448-2451][30]

El veneno de la carta obró su efecto, aunque en esta ocasión la muerte de la Reina no se produce en escena, sino que será su hija la in-

28 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 212.

29 CALDERÓN DE LA BARCA, *La cisma de Ingalaterra*, p. 222.

30 CALDERÓN DE LA BARCA, *La cisma de Ingalaterra*, p. 222.

fanta María quien lo confirme en unos sentidos versos (vv. 2672-2680). La muerte por envenenamiento de Catalina, citada en algunos textos modernos (Catelli, *Diccionario de mujeres célebres*), ya la sugirió el jesuita Pedro de Ribadeneyra en su *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, que es la fuente manejada por Calderón: «Porque la reina, del mal aire y continuo dolor y tristeza de corazón, murió dentro de pocos días (no sin sospechas de veneno), a los seis de enero, el año de 1535, a los cincuenta de su edad, y a los treinta y tres después que llegó a Inglaterra» (cap. 33)[31].

El recurso del envenenamiento mediante el acto de leer una carta o libro con tinta tóxica goza de un largo recorrido en la literatura. Aparece en *Las mil y una noches*, en la «Historia del príncipe y la vampiro», donde un injusto rey Yunán quiere matar a su médico después de haberle salvado la vida; pero el médico, poco antes de su ejecución, excita la curiosidad del rey y le hace leer un misterioso libro. Las hojas estaban pegadas con veneno y el rey encontró la muerte al mojarse los dedos con saliva mientras pasaba las páginas[32]. Alejandro Dumas repite el motivo en su novela *La reina Margot*, donde Catalina de Médicis pretende matar al rey de Navarra invitándole a leer un libro de montería cuyas páginas están pegadas con arsénico. Al ser necesario mojarse los labios con saliva para pasar las hojas, el lector va envenenándose él solo poco a poco[33]. Pero la fatalidad quiere que el libro no lo lea Enrique de Navarra sino Carlos, rey de Francia, que lo toma por error y será quien acabe muriendo,

31 Citado por Escudero en apéndice a su edición crítica de *La cisma de Ingalaterra*, p. 296.

32 He aquí el texto de *Las mil y una noches*, quinta noche: «El rey […] cogió el libro y lo abrió, encontrando las hojas pegadas unas a otras. Entonces, metiendo su dedo en la boca, lo mojó con su saliva y logró despegar la primera hoja. Lo mismo tuvo que hacer con la segunda y la tercera hoja, y cada vez se abrían las hojas con más dificultad. De este modo abrió el rey seis hojas, y trató de leerlas, pero no pudo encontrar ninguna clase de escritura. Y el rey dijo: "¡Oh médico, no hay nada escrito!" Y el médico respondió: "Sigue volviendo más hojas del mismo modo". Y el rey siguió volviendo más hojas. Pero apenas habían pasado algunos instantes, circuló el veneno por el organismo del rey en el momento y en la hora misma, pues el libro estaba envenenado. Y entonces sufrió el rey horribles convulsiones, y exclamó: "¡El veneno circula!"» (*El libro de las mil noches y una noche*, trad. Joseph C. Mardruz, versión española Vicente Blasco Ibáñez, Valencia, Prometeo, s. a., vol. I, p. 98).

33 Alejandro Dumas, *La reina Margot*, trad. Dolores Jiménez y Elena Real, Madrid, Cátedra, 1995, cap. 49, p. 657: «Es un libro como otro cualquiera, excepto que ha estado mucho tiempo cerrado y sus páginas están pegadas unas a otras. […] No se puede leer más que mojándose los dedos y pasando las hojas una a una».

para desesperación de Catalina, la reina madre, envenenadora de su propio hijo. Recuérdese también que este mismo recurso del libro envenado está en el centro del misterio de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, donde todos aquellos que pasan sus ojos (y dedos) por el manuscrito de Aristóteles, ejemplar único, dedicado a la comedia y la risa, acaban muriendo irremisiblemente uno tras otro.

Si pasamos a *La vida es sueño* observamos que, para someter a Segismundo al experimento de sacarlo de la torre y conducirlo a palacio en calidad de príncipe, se procedió a narcotizarlo con un bebedizo de opio, adormidera y beleño (vv. 1023-1024), explosivo cóctel que priva de los sentidos a quien lo toma[34]:

> Con la apacible bebida
> que, de confecciones llena,
> hacer mandaste mezclando
> la virtud de algunas hierbas,
> cuyo tirano poder
> y cuya secreta fuerza
> así el humano discurso
> priva, roba y enajena
> que deja vivo cadáver
> a un hombre, y cuya violencia
> adormecido le quita
> los sentidos y potencias…
> [*La vida es sueño*, vv. 990-1001][35]

Tras el estrepitoso fracaso del experimento realizado con Segismundo, fue necesario adormecerle por segunda vez y devolverlo a la torre-prisión, para lo cual se recurrió esta vez a un brebaje a base de loto:

> Llega a despertarle ya,
> que fuerza y vigor perdió
> ese lotos que bebió.
> [*La vida es sueño*, vv. 2058-2060]

---

34 Los tres venenos juntos se usan también en *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*; el opio y el beleño se aplican en *Eco y Narciso*, *Con quien vengo, vengo*, *El valle de la Zarzuela*, etc.

35 Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, pp. 170-171.

Calderón exhibe un variado catálogo de venenos en su dilatada obra dramática. Citaré algún ejemplo más, como el de *Argenis y Poliarco*, donde el rey de Sicilia trata de matar a Poliarco con el artificio de una banda envenenada, pero el caballero Poliarco tiene noticia del caso mediante una carta que llega a sus manos de forma providencial. El aviso del papel sirve para buscar un paralelo con cierta anécdota atribuida a Alejandro Magno:

> Escribieron un papel
> a Alejandro que decía
> que un médico de quien él
> se fiaba pretendía
> darle un veneno cruel.
> Cuando el médico llegó
> con una pócima, así
> el César le recibió:
> «Mira si fío de ti
> y lee mientras bebo yo».
> Esta noble confianza
> se mira en mí repetida,
> pues tanto poder alcanza
> que hoy a costa de mi vida
> examino una mudanza.
> Mira, pues, lo que fío
> de Argenis bella y de ti
> mi amistad, mi dicha no,
> y lee tú mientras aquí
> me pongo la banda yo.
> [*Argenis y Poliarco*, p. 1937][36]

En *La cena del rey Baltasar*, auto sacramental inspirado en la historia del homónimo rey de Babilonia, vemos cómo Baltasar profana los vasos sagrados que se había llevado del templo de Jerusalén, cenando y bebiendo con ellos sacrílegamente (todo el auto se basa en el libro de *Daniel*, capítulo 5). La Muerte ofrece al rey Baltasar una copa envenenada y este la apura sin dudar:

---

36 Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, ed. Ángel Valbuena Briones, en *Obras completas. I. Comedias*, Madrid, Aguilar, 1991.

Está su licor compuesto
de néctar y de cicuta,
de trïaca y de veneno.
Aquí está ya la bebida.
[*La cena del rey Baltasar*, vv. 1364-1367][37]

Nada más beber suena un gran trueno y aparece prodigiosamente una mano de la nada que escribe tres extrañas palabras en la pared. El profeta Daniel las explica así:

Mané dice que ya Dios
ha numerado tu reino;
Tecel, y que en él cumpliste
el número, y que en el peso
no cabe una culpa más;
Farés, que será tu reino
asolado y poseído
de los persas y los medos.
[*La cena del rey Baltasar*, vv. 1455-1462][38]

Se cumple la maldición y el rey Baltasar, en los espasmos de la muerte, cobra conciencia del pecado cometido y lanza esta admonición a los concurrentes:

¡Oíd, mortales, oíd
el riguroso proverbio
del *Mané, Tecel, Farés*,
del juicio de Dios supremo!:
al que los vasos profana
divinos, postra severo,
y el que comulga en pecado,
profana el vaso del Templo.
[*La cena del rey Baltasar*, vv. 1529-1536][39]

37 Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Kassel, Reichenberger, 2013, p. 231.

38 Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, pp. 235-236.

39 Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, p. 240.

2. Brujas envenenadoras ante los tribunales de la Inquisición

Figura 1. Abraham Saur, Brujas preparando sus maleficios (1582).

Tras este breve paseo por la tradición hechiceril literaria, con su dilatado uso de venenos y narcóticos, procede ahora fijar nuestra atención en aquellas mujeres (y también algún hombre) que fueron denunciadas ante la Inquisición por practicar la brujería. Como apunta Caro Baroja, debajo de muchas acusaciones de magia negra, pactos con el diablo, vuelos en escobas, hechicería… azuzadas por mentes calenturientas, debajo de muchas confesiones realizadas en el potro de tortura de haber practicado todos los ritos imaginables al servicio del maligno, debajo de estas cosas, digo, lo que en realidad hallamos son viejas mujeres que se ganaban la vida como curanderas, emplasteras o buscadoras de recetas contra la impotencia sexual, sin más, pero muy vulnerables a las denuncias cuando fallaban los remedios y moría algún paciente. Citaré unos pocos ejemplos.

En 1557 operaba en la localidad de Cebreros una curandera –con fama de hechicera– llamada Catalina Doyangue. Catorce vecinos del pueblo deponen testimonio contra ella en la Inquisición de Toledo; de sus declaraciones se deduce que además de curandera utilizaba sus artes para cuestiones de tipo erótico o amatorio. En la acusación del fiscal se hace constar que «hallándose un enfermo acostado con gran-

des bascas, le llamaron para que le curara. Diagnosticó que estaba enfermo a causa de un bebedizo y guisos hechos por una madre y una hija. Preguntándole cómo lo sabía, replicó "que ella juntaba cincuenta diablos y se lo decían"». En un caso de amores «prescribió a una persona del sexo femenino un hechizo con "su flor" (sangre menstrual) para que no se le fuese otra persona»[40]. Catalina fue condenada a salir con coroza y soga al cuello en el auto toledano del 7 de agosto de 1558, y a destierro perpetuo de su localidad de Cebreros, pero sin recibir azote alguno.

Corría el año 1576 cuando un discípulo del licenciado Amador de Velasco denunció a su maestro a la Inquisición por practicar la astrología y hechicería. Como prueba de carga, el discípulo entregó a los inquisidores unos cuadernillos manuscritos del licenciado Velasco que al decir de Caro Baroja constituyen todo un *Manual del hechicero*, con recetas varias como las que siguen: «Para que alcances amor de cualquier mujer que quisieres y que ella misma te ame, cuaderno primero, y todo lo que toca a amores, y para que marido y mujer se quieran mucho»; «para contra el veneno, fantasmas, brujas y cualesquier pavores»[41]. Amador de Velasco fue condenado a salir de penitente en un auto de fe en la toledana plaza del Zocodover y a abjurar *de levi*, más un destierro de seis años.

En 1644 el mismo Santo Oficio toledano abrió proceso contra Ana de Nieva y María de Manzanares, tenidas ambas por «maliciosas y causadoras de calenturas, y están indiciadas y murmuradas de que son brujas y hechiceras por su mala vida». El testigo número 25 depuso el siguiente testimonio:

> María de Manzanares, estando en su casa y oyendo el ruido de lo que llevaba en la taleguilla, le preguntó si eran pájaros los que llevaba. Y ella respondió que no, sino que eran escuerzos [el sapo o rana rubeta] y los llevaba para hacer mal a las personas que no la diesen lo que las pedía. Y la susodicha es tan vengativa que a las personas que no la dan lo que ella quiere, luego los mata, como lo hizo con Francisco Blasco, vecino de Miraflores, porque no la dio cuatro cuartos que le

40 Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, 2 vols. Citas en vol. II, pp. 40-41.

41 Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. I, pp. 318-319.

> pidió, y murió seco. A la cual ha oído decir esta rea que para matar y hacer mal a las personas que riñen con ella y no la dan lo que pide, se vale de los polvos de los escuerzos y los echa en caldo u en vino, y los mata secándolos.

De las dos encausadas, Ana de Nieva no dudó en declarar contra su compañera de correrías (la cual a la postre resultó condenada), y añadió que en cierta ocasión le dio «la dicha María de Manzanares unos polvos que los traía en el pecho, y la dijo que tomase una manzana y la quitase el pezón y los untase por él y la diese a un hombre con quien riñó ésta por una carga de leña para que se vengase. Y aunque ésta se la dio con mala intención, no le hizo mal»[42]. Aunque aquí resultase inocuo, no hay duda de que estamos ante una variante del motivo de la manzana envenenada que tan popular se ha hecho merced al cuento de *Blancanieves*.

Figura 2. Francesco Maria Guazzo, Brujas dando un bebedizo a una víctima (1629).

42 *Proceso contra María de Manzanares por brujería* (1646), en Madrid, Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 90, expediente 8. Cito por la tesis doctoral de Anny Canovas, *La sorcière, la sainte et l'illuminée: les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655)*, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 464-465 y 468.

Figura 3. Ulrich Molitor, Bruja envenenando el pie de un hombre (1489).

Rastreando algunos documentos inquisitoriales sobre prácticas brujeriles en Navarra, no es difícil dar con textos donde se afirma categóricamente que se dedicaban a envenenar a las gentes, campos y cosechas. Cito nuevos ejemplos:

En 1525 un tal Martín de Zaldaiz declara haber sido instruido por un brujo «cómo se abia de hazer la ponzonya y hunguento. Dixo que le demostro y dixo que se abia de hazer con sapos muertos y desollados, y quemados enzima de las brasas, y con coraçon de niños, todo mezclado. Fue preguntado que les solia mandar el demonio. Dixo que les solia dezir que perdiesen los panes y matasen personas, y que solian tener su ayuntamiento en los terminos de Çaldayz. Y tambien les solia dezir que hiesen todo el mal que podiesen, y que muchas vezes con ponzoña a perdido los panes e pastos»[43].

Ese mismo año de 1525 varias brujas de Ituren y Lasaga fueron acusadas de haber hecho «diversas veces pactos e unguentos e sacrificios de çapos e corazones y sangre de criaturas; e con los dichos pactos e un-

43 Florencio Idoate, *La brujería en Navarra y sus documentos*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 253-254.

guentos y cosas venenosas, e de otra manera, an muerto, baldado e perdido muchas personas»[44]. Una de las imputadas, María de Ituren, declaró bajo tormento «que hazia el unguento con sapos desollados, y que los tomaba en el canpo y que aquel asaban, y despues de asado lo mojaban para azer polvos, y con los dichos polvos y con unas hierbas llamadas *usaynbelarr*, y que perdia los montes con los polvos del dicho sapo»[45].

Figura 4. Hans Bandung, Brujas preparando el bebedizo para volar (1514).

44 Idoate, *La brujería en Navarra y sus documentos*, p. 263.

45 Idoate, *La brujería en Navarra y sus documentos*, p. 264.

No fueron menores las acusaciones del fiscal en 1540 contra Lope de Esparza, alcalde del Valle de Salazar, sospechoso de haber «ahogado e sido en aogar creaturas y en emponçonarlas y en desenterrarlas, e sacar los coraçones, y con ellos y con otros coraçones de animales, e con suziedad e polvos y sapos quemados, y otras ponçoñas, echaban polvos ponçoñosos para matar, y muertos hombres e mugeres e ninos y animales, y perder los frutos de la tierra»[46].

En el citado año de 1540, una tal «Juana Quiape, dicha la vieja de Bildoz, de hedad de sesenta años, dice que Maria Yçalçu y otras personas, se hallaron en desenterrar una criatura y le sacaron el coraçon. Y la dicha Maria de Yçalçu dixo que el dicho coraçon era para hacer polbos para matar personas y ganados, y perder los frutos. Y que la dicha Maria Yçalçu saco un sapo y fue a casa de la dicha Juana Quiape y lo açoto y le hizo echar muchas bellaquerias por la boca, y lo desollo y llebo consigo. Y le dixo que con el cuero del dicho sapo, abia de hazer polbos para matar ombres y perder los mançanos y el pasto»[47].

Si salimos un poco de este tipo de documentación relativa a brujas y hechiceras, hay que decir que en el mundo de la farándula no faltaron casos de muertes o suicidios por envenenamiento, según se detalla en el tomo de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, manuscrito del siglo XVIII publicado en 1985 por N. D. Shergold y J. E. Varey[48]. Algunos datos que podemos espigar nos hablan de cómo la actriz Ángela la Bella se suicidó con veneno por celos de su marido (pp. 228 y 451), o de cómo Margarita de Soto intentó quitarse la vida con arsénico por despecho y celos:

> Se amancebó con José de Salas, músico de dicha compañía [la de Juan Álvarez], quien cansado de ella, la quiso dejar. Y en venganza de semejante agravio, en presencia de el dicho Salas y de las criadas que tenía, se echó en la boca una cantidad de arsénico, diciendo que se quitaba la vida de puro enamorada. No tuvo logro su intento, pues, acudiéndole con algunos veneficios, se pudo mitigar lo activo del veneno, que sólo en la boca hizo algún efecto (*Genealogía*, pp. 464-465).

46 Idoate, *La brujería en Navarra y sus documentos*, p. 287.

47 Idoate, *La brujería en Navarra y sus documentos*, p. 295.

48 *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis Books Books, 1985.

Otra actriz, Isabel Ana de Ribera, primera esposa de Antonio de Prado, murió en Sevilla «de un bocado que la dieron» (p. 110), esto es, envenenada. Asimismo, María de Cisneros intentó asesinar a su marido José Jimeno con veneno (p. 172). Entresacamos un último dato de los *Avisos* de Barrionuevo (19 de junio de 1655), donde se dice que el actor Adrián López fue ahorcado en Barcelona «porque dio veneno a su hermana Damiana y a un caballero que la trataba, muriendo por la honra el que nunca la ha tenido»[49].

Terminaré este apartado con la lectura de *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte[50], relato autobiográfico donde el autor-narrador vive obsesionado con el hecho de haber sufrido varios atentados contra su vida y, sobre todo, de haber sido víctima de numerosos envenenamientos por parte de sus suegros. En cierta ocasión una morisca le preparó para comer huevos «entosigados y el pan con sesos de gatos y mil bellaquerías» (p. 219); más abajo apostilla que «con güevos frescos dan venenos sin rompellos, y otras mil artes del demonio» (p. 223). En otro pasaje sugiere que la posesión de vidrio molido y solimán son indicios de prácticas brujeriles (p. 243), según experimentará él mismo poco después: «su madre me había entosigado con vidrio molido y solimán en la bebida y comida» (p. 251).

3. Visión cómica del uso de venenos y brebajes

Para concluir daremos algún ejemplo de cómo en la literatura también es posible localizar textos que enfocan el uso de venenos y bebedizos bajo el prisma de lo cómico y risible. Así ocurre en *Amar después de la muerte o El tuzaní de la Alpujarra*, de Calderón, donde Alcuzcuz es un gracioso morisco que lleva en sus alforjas una bota de vino y un pernil, cosas ambas prohibidas para los musulmanes. Beatriz le dice que «todo / cuanto traes aquí es veneno. / Yo no lo quiero tocar / ni ver. Alcuzcuz, advierte / que pueden darte la muerte, / si lo llegas a probar» (vv. 1605-1610)[51]. En un

49 Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Atlas, 1968, t. I, p. 150.

50 Jerónimo de Pasamonte, *Vida y trabajos*, ed. José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

51 Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, ed. Jorge Checa, Kassel, Reichenberger, 2010, p. 197.

lance posterior Alcuzcuz está desesperado y decide suicidarse apurando el veneno que lleva en la bota, con este resultado:

> Mejor ser morer así.
> ¿Pues no morer, por el menos,
> bañado un hombre en su sangre?
> ¿Cómo estar? Bueno me siento.
> No ser el voneno fuerte.
> E si es que morer pretendo,
> más voneno es menester. (*Bebe*)
> No ser frío, a lo que bebo,
> el voneno; ser caliente…
> Sí, pues arder acá dentro.
> Más voneno es menester, (*Bebe*)
> que muy poco a poco muero.
> Ya parece que se enoja,
> pues que ya va haciendo efecto;
> que los ojos se me turbian,
> e se me traba el cerebro,
> el lengua ponerse gorda
> e saber el boca a herro.
> Ya que muero, no dejar
> para otro matar voneno
> será piedad. ¿Dónde estar
> me boca, que no la encuentro?
>
> [*Amar después de la muerte*, vv. 1827-1848][52]

Así queda el gracioso Alcuzcuz dormido (él cree que va a morir), hasta que en la jornada siguiente don Álvaro le advierte de su borrachera y él sufre los efectos de la resaca:

> ÁLVARO Tú estabas borracho anoche.
>
> ALCUZCUZ Si hay vonenos que emborrachen,
> sí estar… y creerlo agora
> en que el boca a hierro sabe,
> estar el lengua e los labios
> secos como pedernales,

52 CALDERÓN DE LA BARCA, *Amar después de la muerte*, p. 206.

ser de yesca el paladar,
saberme todo a venagre.
[*Amar después de la muerte*, vv. 1994-2001][53]

En el marco específico de la comedia burlesca el veneno aparece como un elemento más de risa y parodia, dentro –claro está– de la órbita del mundo al revés en que se mueve el género. En *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer, un padre invita a su hija Jimena (la dama del Cid) a beberse un veneno por simple gusto, sin ninguna razón especial:

Conde Por mi gusto te he de dar
este veneno violento;
y así, al punto se le beba
tu labio sin excusallo.

Jimena Señor, yo no he de tomallo
hasta saber lo que lleva.

Conde Lleva lindo rejalgar,
lleva arsénico escogido,
lleva diamante molido,
solimán y agua de azahar.
Con él, hija vil y flaca,
a que mueras te condeno.

Jimena ¿Y me aseguras que es bueno?

Conde Es mejor que de Goajaca.
Tómale con promptitud
pues al cabo lo has de hacer.

Jimena ¿En fin, que lo he de beber?

Conde Sí, Jimena, a mi salud.

Jimena Ya le tomo, ¡ah, vil fortuna! (*Bébele*).
[*Las mocedades del Cid*, vv. 519-537][54]

53 Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, p. 213.

54 Jerónimo de Cáncer, *Las mocedades del Cid*, ed. Alberto Rodríguez Rípodas, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, vol. IV, pp. 85-86.

Pero el tono burlesco y paródico del género no consiente que ningún motivo sea tomado en serio, y el lance termina de este modo:

JIMENA Pues, padre, ya que el veneno
va corriendo al corazón,
y ya que en mortales ansias
envuelta, señor, estoy,
ya que el alma se me arranca…

CONDE Acaba, di tu intención.

JIMENA Yo no me pienso morir
hasta que lo quiera Dios.

CONDE ¿Eso decís, hija infame,
habiéndote dado yo
el veneno?

JIMENA Esto ha de ser;
a vivir resuelta estoy.

CONDE ¿Vivir quieres?

JIMENA Vivir quiero.

CONDE Esa es desesperación.

JIMENA Esto es honor.

CONDE Es infamia.

JIMENA Es crueldad.

CONDE Es sinrazón;
y en fin, ¿qué piensas hacer
en tan grande confusión?

JIMENA No morirme del veneno.

[*Las mocedades del Cid*, vv. 581-599][55]

Tras estas disquisiciones sobre venenos, bebedizos, narcóticos, pócimas y demás congéneres, la conclusión que podríamos extraer es que en el plano literario no hay temas o motivos trágicos *per se*, sino que todo depende del enfoque que adopta el texto, del punto de vista al que se acoge cada autor. No hace falta insistir en la adecuación de los venenos a piezas trágicas o de finales infaustos, pero también hemos

55 CÁNCER, *Las mocedades del Cid*, p. 88.

visto cómo en muchos otros casos ese riesgo trágico se neutraliza y los autores prefieren desenlaces menos truculentos, o incluso abiertos a una marcada comicidad donde se subvierte el orden de las cosas, y donde la esperable reacción de temor y espanto se troca en risa carnavalesca y desrealizadora.

Bibliografía

Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Atlas (BAE, 221-222), 1968-1969, 2 vols.

Bevilaqua, Juan Dominico [Giovanni Domenico Bevilacqua], *La reina Matilda, tragedia*, Nápoles, Stampa de Felice Estillola, 1597. (Manejo ejemplar de Madrid, BNE: R/798).

Calderón de la Barca, Pedro, *Amar después de la muerte*, ed. Jorge Checa, Kassel, Reichenberger, 2010.

— *Argenis y Poliarco*, en *Obras completas. I. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991², pp. 1915-1954.

— *La cena del rey Baltasar*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Kassel, Reichenberger, 2013.

— *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger, 2001.

— *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 208), 1994.

Cáncer, Jerónimo de, *Las mocedades del Cid*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. Alberto Rodríguez Rípodas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, vol. IV, pp. 29-123.

Canovas, Anny, *La sorcière, la sainte et l'illuminée: les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655)*, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008. [Tesis doctoral en línea: ‹https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00334500/document›].

Caro Baroja, Julio, *Vidas mágicas e Inquisición*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, 2 vols.

Catelli, Nora, *Diccionario de mujeres célebres*, Barcelona, Lumen, 1991.

Cervantes, Miguel de, *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1985², vol. II, pp. 45-100.

— *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1985², vol. II, pp. 101-144.

— *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002².

DIOSCÓRIDES [Pedacio Dioscórides Anazarbeo], *Acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos. Traducido de lengua griega en la vulgar castellana* […] *por el Doctor Andrés Laguna*, Salamanca, Matías Gast, 1566. (Interesa sobre todo el libro sexto: *Acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*. Manejo facsímil de Madrid, Instituto de España, 1968-1969, 2 vols.)

DUMAS, Alejandro, *La reina Margot*, trad. Dolores Jiménez y Elena Real, Madrid, Cátedra (Letras Universales 218), 1995.

El libro de las mil noches y una noche, trad. Joseph C. Mardruz, versión española de Vicente Blasco Ibáñez, Valencia, Prometeo, 23 vols.

Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis Books Books, 1985.

HOMERO, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 48), 1982.

IDOATE, Florencio, *La brujería en Navarra y sus documentos*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1978.

LOBATO, María Luisa, «Moreto y la comedia palatina», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 209-230.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *No hay reinar como vivir*, ed. Lola Josa, en *Teatro completo*, dir. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2004, vol. IV, pp. 241-326.

— PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, y CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Polifemo y Circe*, ed. Álvaro Ibáñez Chacón y Francisco José Sánchez García, en *Teatro completo*, dir. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2006, vol. VI, pp. 543-656.

MORA, Juan Miguel de, y JAROCKA, Marja Ludwika, *Ayurveda. Apuntes para una historia de la ciencia en la India antigua. (Medina humana y medicina veterinaria)*, México, UNAM, 2002.

MORETO, Agustín, *La misma conciencia acusa*, ed. Elena Di Pinto y Tania de Miguel Magro, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera*

Parte de comedias, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2010, vol. II, pp. 331-502.

— y Calderón de la Barca, Pedro, *La fingida Arcadia*, ed. Marcella Trambaioli, en <moretianos.com>.

— y Matos Fragoso, Juan de, *El príncipe prodigioso*, ed. Miguel García-Bermejo y Oana Sambrian, en <moretianos.com>.

Muñoz Páez, Adela, *Historia del veneno: de la cicuta al polonio*, Barcelona, Debate, 2012.

Pasamonte, Jerónimo de, *Vida y trabajos*, ed. José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

Pelta, Roberto, *El veneno en la historia*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los bandos de Verona*, ed. Irene Pardo Molina y Rafael González Cañal, en *Obras completas. Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, vol. IV, pp. 169-321.

— *Los celos de Rodamante*, ed. Manuel Delicado Cantero, Ana Isabel Zapata-Calle y Elena Marcello, en *Obras completas. Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, vol. II, pp. 443-586.

Rosales, Diego de, *Historia general del reino de Chile, Flandes indiano*, ed. Benjamín Vicuña Mackenna, Valparaíso, Imprenta Mercurio, 1877, 3 vols.

Sáez, Adrián J., «Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2015, pp. 95-115.

Shakespeare, William, *La tragedia de Romeo y Julieta*, en *Obras completas, I*, trad. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1986[16].

The Cyclopaedia of Practical Medicine, ed. John Forbes *et alii*, London, Sherwood, Gilbert and Piper, 1833-1835, 4 vols. [Accesible en línea: ‹http://catalog.hathitrust.org/Record/001579557›].

Vega Carpio, Félix Lope de, *Castelvines y Monteses*, en Biblioteca digital Artelope: ‹http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0549_CastelvinesYMonteses›.

— *El cuerdo loco*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Teatro Antiguo Español, 4), 1922.

— *El gran duque de Moscovia*, en Biblioteca digital Artelope: ‹http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0649_ElGranDuqueDeMoscoviaYEmperadorPerseguido.php›.

— *La amistad pagada*, ed. Victoria Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lérida, Milenio, 1997, vol. 3, pp. 1397-1545.

— *La gatomaquia*, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 618), 2008.

— *Roma abrasada*, en Biblioteca digital Artelope: ‹http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0853_RomaAbrasada›.

ZUGASTI, Miguel, «Bebidas, pócimas, filtros y demás venenos en la tradición literaria», en *Aguas santas de la creación. Congreso Internacional Bebida y Literatura*, ed. Sara Poot Herrera, Mérida (Yucatán), Ayuntamiento-UC Mexicanistas, 2010, vol. I, pp. 223-241.

— «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.